



**Universität
Zürich** ^{UZH}

Ecouter le chant d'Orphée

La figure d'Orphée dans la création poétique moderne et contemporaine de langue allemande, française et suédoise

Thesis
presented to the Faculty of Arts and Social Sciences of the University of Zurich
for the degree of Doctor of Philosophy
by

Julie Dekens

Accepted in the spring semester 2020

on the recommendation of the doctoral committee composed of Prof. Dr. M. Patrick

LABARTHE

Prof. Dr. M. Jean-Yves MASSON

Prof. Dr. M. Guy DUCREY

Prof. Dr. Mme TOUDOIRE-SURLAPIERRE

Zurich, 2020

La figure d'Orphée incarne le poète depuis les origines de la poésie européenne. Elle représente le pouvoir de la mélodie associée à la puissance des mots, qui permettent au personnage de s'engager dans une quête impossible, lutte contre la mort, la sienne et celle d'Eurydice. Mais les mythes seraient, selon certains, en voie d'affaiblissement depuis le dix-neuvième siècle. L'avènement du règne de la raison, la progression du silence sur l'espace poétique, ou bien même de la parodie font d'Orphée un personnage en questionnement. Au vingtième siècle, la descente aux Enfers prend une dimension totalement différente : la poésie lyrique, issue du chant d'Orphée, est confrontée à des bouleversements qui affectent Orphée en profondeur, jusqu'à le menacer, interrogeant la place du poète dans le monde. Cette étude présente ainsi un panorama consacré à la figure d'Orphée, en langue allemande, française et suédoise, analysant la multitude des transformations du personnage à cette époque, entre enchantement et désenchantement.

Listening to Orpheus' song

Orpheus' figure in modern and contemporary poetic creation in French, German and Swedish

Orpheus' figure embodies the poet since the origins of European poetry. It represents the power of the melody and the words, that give the character the energy to engage himself into an impossible quest, fight against death, his and Eurydice's. But myths are, according to some, becoming weaker since the nineteenth century. Growing rationalism, silence progression in poetry, or even parody are questioning Orpheus. In the twentieth century, the descent takes on another dimension: lyrical poetry, descended from Orpheus' song, is confronted by upheavals that are affecting Orpheus deeply, to the point that he is threatened, and that are questioning the place of the poet in the world. This study presents a panorama of the Orpheus figure, in German-speaking, French-speaking and Swedish-speaking poetry, analysing the numerous transformations of the character at that time, between enchantment and disenchantment.

Allemand ; Eurydice ; Français ; Littérature comparée ; Mythe ; Mythologie ; Orphée ; Poésie ; Poète ; Suédois ; Vingtième siècle.

Comparative literature; Eurydice; French; German; Myth; Mythology; Orpheus; Poetry; Poet; Swedish; Twentieth Century.

Thèse préparée en cotutelle avec l'Université Paris IV-La Sorbonne (Ecole Doctorale III, Maison de la recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, France) et l'Université de Zurich (Romanisches Seminar, Zurichbergstrasse 8, 8032 Zurich, Suisse).

Remerciements

Ce travail n'aurait certainement pas vu le jour sans le soutien précieux de ma famille et de mes amis, tous bien surpris qu'il puisse y avoir des Orphées, là-bas, dans le Grand Nord, et qui m'ont accompagnée dans cette aventure.

Je tiens à remercier tout particulièrement mes deux directeurs de thèse, à Zurich et à Paris, Patrick Labarthe et Jean-Yves Masson, pour leur soutien indéfectible et leurs conseils tout au long de ce périple, qui m'ont aidée à surmonter les nombreux obstacles que représente l'écriture d'une thèse. Le principe de cotutelle a pris tout son sens lors de ce travail de longue haleine, qui m'a réellement permis de bénéficier des lumières de chacun.

Je remercie ensuite l'université de Zurich et le Romanisches Seminar, qui m'ont offert la chance de pouvoir accomplir cette étude dans les meilleures conditions, tant au niveau professionnel que personnel. Merci aussi à Anna Schaffner, mon professeur de suédois en Suisse, grâce à laquelle je peux à présent lire ces textes magnifiques dans la langue originale.

Mes pensées vont enfin à mes parents, Martine et Bernard, pour m'avoir, les premiers, mis un livre et une vieille machine à écrire entre les mains, à Marion pour avoir toujours aimé écouter mes histoires un peu farfelues, and to my husband who has been happy to travel this way with me and all of my books.

Toute activité, de la première heure de l'aube jusqu'à la dernière flamme vacillant dans la nuit, est pour un véritable poète une préparation. Chaque mot est comme une ligne de pêche lancée dans différentes directions. [...] Car c'est un art de déclamer des vers, un art et une souffrance : savoir extraire, de ce qui paraît maigre, quelque chose de plus grand. L'homme qui se tire très bien de cet exercice est appelé « le berger de l'heure des déclamations », ce qui signifie : celui qui rassemble les mots.

Göran Tunström, *Le Buveur de lune*.

Table des matières

Introduction générale : *Dis-moi qui te hante, je te dirais qui tu es.*

I. Un mythe en littérature

1. La parole mythique, un « vaisseau plein de rêves »
2. Métamorphoses
3. Vers la littérature
 - 3.1. Approche du mythe littéraire
 - 3.2. Le genre d'Orphée

II. Une figure : Orphée

1. Portraits d'Orphée
2. Petite histoire de la figure d'Orphée
 - 2.1. Orphée dans l'Antiquité
 - 2.2. Orphée au Moyen-âge
 - 2.3. Orphée à la Renaissance
 - 2.4. Du classicisme aux Lumières
 - 2.5. Orphée au dix-neuvième siècle : des larmes à l'éclat de rire

III. Orphée au vingtième siècle

1. Le mythe au vingtième siècle : attaques et résistance
2. Mises en crise de la poésie
 - 2.1. Violences multiples
 - 2.2. Orphée et les femmes

L'impossible corpus

I. Trois langues, sept pays

1. Orphée au carrefour de l'Europe
2. Traductions
 - 2.1. Traductions allemandes
 - 2.2. Traductions latines
 - 2.3. Traductions suédoises

II. Le vertige du panorama

III. Le critère du nom

IV. « Eurydice, Eurydice ? »

V. De la référence à la réécriture

1. Réécritures du mythe d'Orphée

2. Références au mythe d'Orphée

3. Allusions au mythe d'Orphée

VI. Présentation du corpus

1. Œuvres majeures du corpus

1.1. Guillaume Apollinaire

1.2. Louis Aragon

1.3. Ingeborg Bachmann

1.4. Jean Cocteau

1.5. Robert Desnos

1.6. Marie-Jeanne Durry

1.7. Pierre Emmanuel

1.8. Agneta Enckell

1.9. Yvan Goll

1.10. Pierre-Jean Jouve

1.11. Ebba Lindqvist

1.12. Roger Munier

1.13. Rainer Maria Rilke

1.14. Edith Södergran

1.15. Muriel Stuckel

1.16. Georg Trakl

1.17. Paul Valéry

2. Textes complémentaires consacrés à Eurydice

3. Œuvres mineures du corpus

Première partie :

Au passé d'Orphée

Introduction : Le Regard en arrière

Chapitre 1 : La quête d'une origine

Sur les traces d'Orphée

I. L'Ur-Orpheus

1. Nostalgie d'Orphée

2. La chimère de l'origine

II. Retour aux origines

1. Boire à la source du mythe

2. L'enfance d'un peuple

III. Le cortège d'arbres

1. La mélodie de la forêt

2. Les racines du chant et le retour du mythe

Chapitre 2 : Orphée l'Ancien

A travers les siècles

I. Un « Ancien d'hier »

1. Un « jeu ancien »
2. Au passé d'Orphée

II. Un personnage à l'antique

1. La mer des Anciens
2. Les terres des Anciens

III. Dialoguer avec le passé d'Orphée

1. Ecouter le chant d'Orphée
2. Parler à Orphée
3. La réponse d'un lecteur

Chapitre 3 : Orphée dans l'ère moderne

Résistances d'Orphée

I. Entre tradition et variation

1. La « mémoire de l'oreille »
2. La marche de l'aède

II. Au présent d'Orphée

1. Orphée, toujours
2. « De la musique encore et toujours »

III. Un mythe d'aujourd'hui

1. Orphée et les temps modernes
2. Poser des questions essentielles

Deuxième partie :

Le Maintien du carmen

Introduction : La Fortune d'Orphée

Chapitre 1 : La Mélodie d'Orphée

Le « porte-lyre »

I. Sur la lyre d'Orphée

1. Un instrument d'hier
2. Actualisations de la lyre

II. Le chant essentiel

1. Le chant des origines
2. Le chant comme témoin du monde

III. De la vie à la mort : amplitude du chant

1. Le chant des morts
2. Le chant de la vie

Chapitre 2 : Les défis d'Orphée

L'expérience du temps irréversible

I. Interroger l'espace de la mort

1. L'ombre de la mort
2. Eurydice disparue

II. Les épreuves d'Orphée

1. S'enfoncer aux Enfers et traverser le fleuve
2. Voir la mort
3. L'indicible des Enfers

III. Repousser les limites

1. Affronter la mort
2. Refuser la disparition

Chapitre 3 : Présence du *carmen*

Fascination(s)

I. Le pouvoir d'Orphée

1. Suspensions
2. Le charme du chant

II. Le *carmen* et le monde

1. (E)mouvoir
2. Orphée bâtisseur

III. Au pays de la magie

1. Voir naître la magie
2. Pouvoirs du chant

Troisième partie :

Dérèglements

Introduction : Hériter d'Orphée ?

Chapitre 1 : Mises à mort d'Orphée

Fin de règne

I. Le sacrifice d'Orphée

1. Mort du personnage
2. La mise en pièces du chantre thrace

II. Orphée bouffon : de la célébration à l'humiliation ?

1. Ridicules
2. Le sacre du bouffon : Orphée sur scène
3. Railleries en prose

III. Le contre-chant d'Orphée : burlesque et lyrisme

1. Prémisses
2. Orphée au café

Chapitre 2 : Se libérer d'Orphée

Lassitudes

I. Le risque de l'usure

1. Erosions
2. Le risque du radotage
3. Orphée le survivant

II. Le classicisme d'Orphée

1. Les Anciens et les Modernes
2. L'anachronisme d'Orphée

III. Déformations

1. Perdre Orphée et le vers
2. L'allongement du vers
3. Un sonnet à géométrie variable

Chapitre 3 : Orphée l'ébranlé

Nuisances sonores

I. Le « chant tué »

1. Désaccords : origines de la « crise de vers »
2. « Haine de la musique »

II. La mise en pièces du carmen

1. La « lyre désenchantée » d'Orphée
2. Les cris d'Orphée
3. Bruitages

Quatrième partie : Descentes

Introduction : La plongée dans le silence

Chapitre 1 : La Marche du silence

Decrescendo sur la poésie moderne

I. La descente dans le silence

1. L'écriture comme descente aux Enfers
2. Le silence des Enfers
3. S'initier au silence

II. Le silence d'Orphée

1. Amuïssements
2. Du chant à la parole

Chapitre 2 : Désenchanté

« Déchanter, désenchanter, rompre le charme »

I. Crise de foi

1. « Dieu est mort ! Le ciel est vide... »
2. Les dieux enfuis

II. Le divorce de la poésie et de la magie

1. Un mythe du désenchantement
2. Evaporation de la magie

Chapitre 3 : La Descente aux Enfers moderne

Le Souffle court

I. Affronter l'innommable : la « plus indicible des odes »

II. La catastrophe à venir

1. Le sentiment de la catastrophe
2. Descentes aux Enfers

Cinquième partie : Redéfinitions du sujet lyrique

Introduction : Un Orphée à géométrie variable

Chapitre 1 : Le Chant d'un homme

Le chantre divin à l'école du désenchantement

I. Du chantre divin à l'homme poète

1. Orphée humain
2. Le poète : « un homme comme les autres »

II. La fin du fantasme

1. L'impossible connaissance
2. Celui qui écoute
3. Poétique de l'humilité

III. Un nouveau chant

1. La mélodie du silence

2. La poésie comme souffle du silence

Chapitre 2 : La Naissance d'une voix, Eurydice

L'Ombre d'Orphée

I. Eurydice : un état des lieux

1. Un personnage oublié aux Enfers
2. Le silence d'Eurydice

II. La libération

1. Ne plus suivre Orphée
2. Changer le cours du mythe

III. Une nouvelle dynamique

1. La naissance d'un contre-chant
3. Orphée est une femme

Epilogue

Conclusion générale : Notre besoin d'Orphée

Bibliographie

Annexes

Traductions de l'allemand

Rose Ausländer, « Orpheus und Eurydike ».
Ingeborg Bachmann, „Dunkles zu sagen“.
Gottfried Benn, „Orphische Zellen“ et „Der Tod Orpheus“.
Hermann Broch, „Vergil in des Orpheus Nachfolge“
Hilde Domine, „Brief auf den anderen Kontinent“
Gerrit Engelke, „Eurydike“
Ulla Hahn, „Verbesserte Auflage“
Gunter Kunert, „Orpheus“
Christoph Meckel, „Der alte Orpheus“
Franz Werfel, „Fragment der Eurydike“

Traductions du suédois

Ebba Lindqvist, „Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)“

Tomas Tranströmer
Agneta Enckell, *Falla (Eurydike)*

Index

Introduction générale

*Dis-moi qui te hante, je te dirai qui tu es.*¹

« Qui suis-je ? », demande Breton dans l'incipit de *Nadja*. A cette question éminemment personnelle, le poète répond d'une voix on ne peut plus impersonnelle, par un « adage »² qu'il ne cite d'ailleurs pas : « en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je "hante" ? »³ L'être présente une identité floue, le verbe *hanter*, réduisant le sujet à n'être qu'un « fantôme »⁴ aux contours imprécis. Connaître qui l'on fréquente pour se connaître soi-même, cette définition nous intrigue dans le cadre du mythe d'Orphée, peuplé de fantômes qui pourraient bien nous hanter. Pour Breton, le mythe est à trouver dans « ces êtres [qui] procèdent du mirage »⁵ et qui nous poursuivent inlassablement. Orphée, fantôme de la poésie européenne, hante-t-il les poètes qui lui redonnent vie ? La littérature est peuplée de voix d'outre-tombe qui autorisent le lecteur à leur rendre la vie, le temps de la lecture :

Une bibliothèque est aussi vaste qu'un royaume, avec ses labyrinthes et ses forêts, ses monuments et ses lois, sa salle des trésors où le temps s'accumule. Mais c'est un royaume des morts, où des âmes errantes continuent de nous hanter comme si elles étaient encore à la recherche d'une sépulture⁶.

La littérature est une descente au « royaume des morts », elle est un espace « où le temps s'accumule », comme les livres qui se déposent sur les étagères de nos bibliothèques. Les voix silencieuses qui en émanent hantent alors leurs lecteurs. Orphée est l'une d'elles, certainement. Ces personnages s'imposent par la voix et ne sont plus que des *figures*, un contour, une ombre. Ils poursuivent le poète, traversent son œuvre, et leurs voix se juxtaposent, les unes sur les autres, parfois, l'une après l'autre souvent, sans jamais effacer les traces de celles qui ont précédé. Ces voix accompagnent le lecteur le temps du livre, mais surtout affleurent à leur mémoire une fois la dernière page parcourue. Orphée, comme les autres, nous *hante*. On ne se libère pas facilement du chantre thrace, et le poème devient le lieu d'une captation. Reprendre le mythe, c'est alors retenir la légende en soi, tout en la

¹ A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 11 : « Dis-moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es ».

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ A. Breton, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Pléiade, 1999, p. 15.

⁶ G. Macé, « Le Royaume des morts », dans *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1988, p. 188.

partageant avec les autres, qu'ils soient lecteurs ou écrivains, acte de pur égoïsme et de simple générosité.

Dans cette étude, nous nous proposons donc de prendre ce risque, et de suivre, comme Eurydice, la trace d'Orphée jusqu'aux Enfers que représente la poésie du vingtième siècle, afin de dessiner les contours d'une figure extrêmement célèbre, qui nous est à tous familière, et qui pourtant nous échappe :

ce n'est un mystère pour personne que le Faust de Valéry est différent de celui de Goethe, que le Prométhée d'Elémir Bourges n'est pas celui d'Eschyle, que l'Antigone d'Anouilh est loin de sa sœur grecque. C'est dire qu'il doit exister – et qu'il existe – bien des moyens, bien des procédés dont l'auteur dispose, consciemment ou non, pour infléchir une tradition. Ces procédés, on pourrait les étudier, les inventorier, les définir et pénétrer ainsi quelque peu dans l'alchimie de la création littéraire. Le temps nous manque pour nous y risquer ici. Aussi bien, eût dit Kipling, ceci serait une autre histoire.¹

Alors qu'il *n'est un mystère pour personne que l'Orphée de Virgile est différent de celui de Novalis*, la présente étude entreprend l'histoire « risquée » dont il est question ici. Nous nous proposons dans ce travail de prendre le temps d'*étudier, inventorier, définir et pénétrer* ce qui fonde la complexité de l'Orphée du vingtième siècle, qui hante certaines œuvres poétiques, en allemand, français et suédois.

I. Un Mythe en littérature

« Ne parlons pas de mythe »², nous dit Raymond Trousson. Il convient pourtant de commencer cette étude de la figure d'Orphée par quelques remarques théoriques sur ce qui le fonde³, bien qu'il soit particulièrement délicat de définir de façon stricte « cette chose aussi vieille que la plus vieille société parlante »⁴. En effet, comme le confie Valéry dans sa *Petite Lettre sur les mythes*, leur définition n'est pas chose aisée : « Je vous confesse tout d'abord qu'au moment d'appliquer mon effort à concevoir le monde des mythes, j'ai senti mon esprit

¹ R. Trousson, « Servitude du créateur en face du mythe », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, n°20, p. 98.

² R. Trousson, cité par M. Décaudin dans « Deux aspects du mythe orphique au XXe siècle : Apollinaire, Cocteau », *op. cit.*, p. 215.

³ Comme le rappelle Brunel, « on ne peut aborder l'étude du mythe littéraire si on ne s'est d'abord penché sur le mythe proprement dit » (*Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 7).

⁴ G. Dumézil, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1995, p. 47.

rétif »¹. Un essai de conceptualisation se heurte ainsi à leur complexité² et à leur malléabilité³, au point qu'il existerait « le mythe des mythes, l'indéfini du mythe »⁴ :

Revivifié, réenchanté, le mythe dès lors nous accompagne comme présence invisible. Mais si l'on cherche à se retourner pour le voir, à l'emprisonner dans les rets de l'analyse et les pièges des définitions univoques, il s'évanouira lui aussi comme une fumée.⁵

Le mythe serait-il aussi insaisissable qu'Eurydice ? Il est en tout cas un « kaléidoscope, prétexte à d'infinies variations »⁶, une « étiquette [...] trop élastique »⁷, « signifiant des plus flottants »⁸. Pour Gerhard Schmidt-Henkel, sa définition est même une « histoire de malentendus »⁹. On peut d'ailleurs douter, avec Payen, de l'existence d'une *essence* du mythe¹⁰ : notion bien vague que celle-ci, qui évolue en fonction des individus et des époques et qui pourtant les traverse, presque sans dommage : « C'est seulement par une nécessaire économie de langage que nous parlons d'un mythe, d'un conte populaire ou d'une légende ; aucune de ces entités n'existe réellement »¹¹. Premier spectre de notre étude, le mythe semble posséder une silhouette, des contours, sans que jamais rien d'assuré ne vienne le consolider.

¹ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 962.

² Pour Valéry, la pensée rencontre là un « désordre », « la confusion de tous les dieux, des démons, des héros, des espèces horribles et de toutes ces créatures des anciens hommes, lesquels mettaient leur philosophie à peupler l'univers » (*Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 962). La mythologie se caractérise ainsi par l'emploi du pluriel et de l'accumulation : « le tumulte des images et des souvenirs, le nombre des noms, le mélange des hypothèses » (*Ibid.*). Un moment de vertige et de panique prend alors le sujet accablé par l'accumulation : « Oui, je ne sais que faire pour sortir de ce qui n'est pas, chères âmes ! [...] Songez que demain est un mythe, que l'univers en est un ; que le nombre, que l'amour, que le réel comme l'infini, que la justice, le peuple, la poésie... la terre elle-même sont mythes ! » (*Ibid.*, p. 965).

³ B. Bricout évoque ainsi cette « figure complexe, en constante métamorphose » (*Le Regard d'Orphée – Les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001, p. 16).

⁴ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 963.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 56.

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ G. Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung, Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 9 : „Die neuere Geschichte des Begriffes "Mythos" ist eine Geschichte der Missverständnisse“.

¹⁰ P. Payen, « Transpositions mythologiques », dans *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité*, *op. cit.*, p. 383 : « Il n'existe pas une essence du mythe, qui autoriserait à en proposer une définition transhistorique ».

¹¹ N. Frye, « Littérature et mythe », dans *Poétique* n°8, 1971, p. 495.

Forts de ce paradoxe, il nous faut pourtant tenter de le cerner et proposer une définition qui rende hommage à son caractère multiple¹.

1. La parole mythique : un « vaisseau plein de rêves »²

Le mythe est avant tout une parole³, éphémère et intemporelle à la fois, qui repose sur un certain nombre de paradoxes qu'il convient d'évoquer, mais qui rendent au final sa définition plus que hasardeuse. Il n'y a donc pas un mythe, mais *des* mythes, non pas une lecture du mythe, mais *des* lectures du mythe. Pour les historiens et les ethnologues, le mythe serait ainsi un « récit collectif transmis de génération en génération, ayant pour fonction d'éclairer l'histoire de dieux ou de héros, les questions fondamentales de l'homme »⁴ ; pour les sociologues, il est un « imaginaire social qui fédère une collectivité »⁵ ; tandis que pour les psychanalystes, il est une « construction imaginaire élaborée par une collectivité pour penser ses origines, la manifestation d'un fantasme partagé par un groupe social »⁶. Le mythe se trouve au carrefour de toutes ces voix, polyphonique par définition.

Ce qui le caractérise tout d'abord, c'est un contexte spécifique, celui de la Grèce antique : « Si dans toutes les langues européennes le vocable "mythe" dénote une "fiction", c'est parce que les Grecs l'ont proclamé il y a déjà vingt-cinq siècles »⁷. Insistant sur la longévité du mythe, Mircea Eliade souligne l'importance de son lieu de naissance, au carrefour de la géographie et de l'histoire. Le mythe appartient à un espace-temps particulier, qui fonde sa portée et surtout conditionne encore aujourd'hui son utilisation en tant que

¹ J. Boulogne parle de « relation multiforme » pour qualifier le fonctionnement du mythe (Préface, dans *Les Systèmes mythologiques*, *op. cit.*, p. 11).

² P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 379 (extrait de « Mythologie »).

³ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 181. Pour Valéry, le mythe est « le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause. » (P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 963-964).

⁴ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Hachette supérieur, 2001, p. 5.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁷ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 184-185 : « On n'aborde pas sans hésitation le problème du mythe grec. Ce n'est qu'en Grèce que le mythe a inspiré et guidé aussi bien la poésie épique, la tragédie et la comédie, que les arts plastiques ; mais aussi ce n'est que dans la culture grecque que le mythe a été soumis à une longue et pénétrante analyse, de laquelle il est sorti radicalement "démystifié" ». M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 4 : « Dès son origine, par cette double signification, le mot possède une ambiguïté qui explique les variations sémantiques qui caractérisent son histoire : parole essentielle mais aussi fiction, il connote aussi bien la vérité que l'erreur. La réalité qu'il recouvre dépend donc du contexte historique et du champ scientifique dans lequel le locuteur se situe. »

fiction. Il « raconte »¹ et « explique »². Ce qui compte dans cette parole, ce ne sont pas les moyens mis en œuvre pour *raconter* le récit mythique, mais bien le *récit* en lui-même³ :

ce n'est pas n'importe quelle parole : il faut au langage des conditions particulières pour devenir mythe [...] le mythe est un système de communication, c'est un message. [...] le mythe ne saurait être un objet, un concept, une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme⁴

Le mythe est un mode de pensée avant même d'être un récit⁵, un langage⁶, un « système de communication »⁷, « un mode de signification, [...] une forme »⁸, « une *forme de discours* »⁹. A la fois *pré-texte* et *hors-texte*¹⁰, c'est-à-dire produit avant le texte et hors du texte puisqu'il n'appartient pas nécessairement au domaine de la littérature, ce phénomène avant tout oral¹¹ déborde sur les domaines religieux et culturels¹². Le *mythos* permet de concevoir et penser le monde :

¹ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, p. 9. Pour Brunel, « Le mythe raconte. Le mythe est un récit » (*Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 8). On retrouve une analyse proche dans G.S. Kirk, *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 22. Pour G. Durand, le mythe est « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit » (*Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 53).

³ Pour Levi-Strauss, l'important « ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée » (*Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 232). Barthes s'oppose là au sociologue quand il annonce que « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère » (*Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 823).

⁴ R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, Livres, textes, entretiens 1942-1961, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 823.

⁵ D. Dubuisson, *Mythologies du XXe siècle (Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, p. 147 : « Pour Lévi-Strauss, le mythe n'est pas (ou n'est pas d'abord) une sorte de récit plutôt bref traitant des origines des choses (monde, hommes, rites, langage...). C'est, pour lui, une catégorie fondamentale et originelle de l'Esprit, à laquelle correspond une pensée abstraite et logique, la pensée mythique ».

⁶ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 232.

⁷ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 181.

⁸ *Ibid.*

⁹ P. Ricoeur, « Mythe », dans *Encyclopédie universelle*, op. cit., p. 1042.

¹⁰ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 59.

¹¹ La société grecque repose en effet à l'origine sur l'oralité, et ce jusqu'au cinquième siècle avant J.-C. (P. Ricoeur, « Mythe », dans *Encyclopédie universelle*, op. cit., p. 1052). Barthes repousse la notion d'oralité, car pour lui le mythe est avant tout un « message » (*Ibid.*, p. 182), qui va donc bien au-delà de l'écrit (de toute façon, dans *Mythologies*, « Tout peut donc être mythe », p. 181). Lorsque nous évoquons l'oralité du mythe, nous faisons référence aux premiers temps, cette époque où l'écriture n'existe pas encore. Des traces de cette oralité sont perceptibles dans la façon dont se construit le mythe encore aujourd'hui, il nous paraissait par conséquent essentiel de conserver cet aspect dans notre essai de définition.

¹² M.-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 4 : « le mythe est à la fois une référence hors-texte, qui appartient à un autre champ du domaine culturel (l'histoire des religions ou l'anthropologie), et un élément constitutif du texte. Parce qu'il est dehors et dedans, étranger et semblable, ses liens avec la littérature relèvent de l'étrangeté. ».

le mythe constitue aussi en lui-même un système de lecture qui donne la possibilité d'interpréter un texte ou le monde, en lui conférant de l'intelligibilité et de la cohérence. Il apparaît, en particulier, de l'aube de notre ère jusqu'au début de notre siècle, qu'il organise autour de lui des réseaux de relations à forte capacité d'intégration, soit qu'il subisse cette dernière, soit qu'il la provoque¹

Le mythe interroge l'univers, par-delà les époques, et transcende le temps humain afin de « peindre sous l'homme momentané l'homme éternel »², et de faire se rejoindre les deux temporalités, celle de l'homme individuel et collectif. C'est aussi et surtout un récit qui s'adresse à tous³, qui possède une fonction de révélation⁴ : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »⁵. En effet, il est

un ensemble narratif unifié qui représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, aussi complexe et rigoureux à sa façon que peut l'être, dans un registre différent, la construction d'une philosophie.⁶

Le mythe nous dit une vérité sur le monde, une vérité qui n'est pas nécessairement explicitée, mais que le lecteur-auditeur doit découvrir⁷. D'emblée, donc, le mythe se donne à voir comme une quête, qui révèle l'importance du destinataire dans le l'ensemble du processus mythique.

En effet, le mythe trouve sa force non seulement dans celui qui l'énonce, mais aussi dans ceux qui l'écoutent (ou qui à présent le plus souvent lisent). Il est alors

un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) *symbolique*, qui prend *valeur fascinante* (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante *pour une communauté humaine* plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action.⁸

En effet, c'est la transition de l'individuel au collectif qui fonde l'essence de cette parole : « Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur

¹ J. Boulogne, *Préface*, dans *Les Systèmes mythologiques*, *op. cit.*, p. 12.

² V. Hugo, *Quatrevingt-treize*, Paris, Le Livre de poche classique, 2002, p. 268.

³ C.G. Jung et C. Kerenyi (*Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 9), définissent les mythes « par leur profondeur, leur durée et leur universalité ».

⁴ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 9 : « Le mythe révèle ».

⁵ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 15.

⁶ J-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1974, p. 207.

⁷ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 53 : « le récit est le voile de vérités cachées qu'il faut apprendre à dévoiler. C'est la fonction de l'exégèse ou de la lecture dite allégorique : découvrir, derrière la fable, une vérité physique, psychologique, morale ou théologique. [...] Pour les exégètes médiévaux, les récits mythologiques comme les textes sacrés ont un sens littéral et un sens caché ». P. Ricoeur (« Mythe », *Encyclopédie universelle*, *op. cit.*, p. 1043) parle quant à lui de *décodage* : « nous extrayons du message connu le code inconnu ».

⁸ A. Dabezis, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », *Dictionnaire des mythes littéraires*, édité par P. Brunel, Editions du Rocher, 1988, p. 1179.

le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur mythisme »¹. Fondée par le groupe et fondatrice du groupe, elle introduit un dialogue constant entre connaissance et reconnaissance. La nouvelle écoute de l'aède crée ainsi un mouvement de cohésion parmi ceux qui entendent cette histoire à nouveau, qu'ils partagent avec le groupe auquel, grâce à l'écoute, ils appartiennent. Cependant, cette parole sacrée ne se livre pas intacte à celui qui l'écoute car elle est déformée². Le mythe est ainsi travaillé par une dynamique qui repose en grande partie sur le destinataire, qui se doit de trouver le sens de ce récit sacré³. C'est en ce sens que le mythe est une « parole interpellative »⁴, qui « vient chercher »⁵ l'auditeur.

¹ C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Plon, 1971, p. 560.

² R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 194 : « le mythe ne cache rien : sa fonction est de déformer, non de faire disparaître » ; « le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion » (*Ibid.*, p. 202).

³ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 192.

⁴ R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 198.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

2. Métamorphoses

Dans sa *Petite Lettre sur les mythes*, Valéry définit le mythe comme une parole par essence transformatrice : « Imaginez encore que plusieurs récits de la même affaire, ou des rapports divers du même événement vous soient faits par des livres ou par des témoins qui ne s'accordent pas entre eux quoique également dignes de foi »¹. Le mythe, par sa capacité à être sans cesse le même et toujours différent, n'est pas « une totalité narrative homogène, cohérente et stable, mais [...] un ensemble ouvert et composite d'énoncés, de citations et d'allusions récurrents, dispersés et variables »², car il n'est pas « un organisme clos et autonome »³. La prétendue stabilité du récit mythique n'est évidemment qu'une chimère⁴. Il est « fondamentalement dynamique »⁵, tout en « impos[ant] »⁶ un *cadre rigide*⁷ qui lui est consubstantiel et « sans [lequel] il cesse d'être »⁸. L'aède ne cherche pas à créer une fiction : le mythe lui est déjà donné par avance.⁹ Cette contrainte est essentielle car son non-respect risque de le « dénaturer »¹⁰, au point que Trousson emploie un vocabulaire particulièrement péjoratif le concernant : *asservissement, privation de liberté, entrave*... Il existerait en effet une « servitude à l'égard des mythes »¹¹, puisque le geste de la réécriture convoque toutes les voix qui ont précédé celui qui s'y risque. Certains éléments doivent ainsi être conservés, notamment le récit initial¹² : les épisodes du mythe d'Orphée¹³, à savoir la descente aux

¹ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 964.

² A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, *op. cit.*, p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ C. Levi-Strauss, *L'Homme nu*, *op. cit.*, p. 184 : « Car un mythe ou ensemble de mythes, loin de constituer un corps inerte soumis à des influences d'ordre purement mécanique qui procèdent par addition ou soustraction d'éléments, doit se définir dans une perspective dynamique, comme un état d'un groupe de transformation provisoirement en équilibre avec d'autres états, mais dont la stabilité apparente dépend, sur un plan superficiel, du degré où les tensions prévalentes entre deux états s'annulent. »

⁵ M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983, p. 12.

⁶ R. Trousson, « Servitude du créateur en face du mythe », *op. cit.*, p. 86.

⁷ *Ibid.* : « la rigidité des cadres imposés à l'auteur ». P. Brunet, « Dionysos et l'éternel retour », *op. cit.*, p. 282 : le mythe est « contraignant[t] ».

⁸ *Ibid.* Ce cadre permet la reconnaissance que nous évoquons et qui est indispensable au mythe.

⁹ P. Brunet, « Dionysos et l'éternel retour », *op. cit.*, p. 282.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R. Trousson, « Servitude du créateur en face du mythe », *op. cit.*, p. 88.

¹² Le mythe « est une situation donnée, intangible » (*Ibid.*).

¹³ P. Sellier parle lui de « scénario », permettant de reconnaître le mythe (« Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *op. cit.*, p. 120).

Enfers, l'enchantement de la forêt, l'expédition des Argonautes, la mort de la figure mythique. Ils peuvent être pris séparément ou dans leur ensemble, peu importe. Ce qui compte, c'est leur présence. Une notion vient alors se superposer à toutes celles que nous avons déjà évoquées : le respect¹ de cette trame qui fonde l'essence du mythe.

L'auditeur-lecteur identifie² ces épisodes et ces personnages qui forment un modèle³ « se rapport[ant] à [...] tous les on-dit qui se transmettent comme spontanément de bouche à oreille »⁴ :

Le *muthos* se présente donc, dans le contexte grec, non comme une forme particulière de pensée ni comme un type spécifique de récit mettant en scène des puissances sacrées et suscitant, par son caractère religieux, une croyance obligatoire, mais comme l'ensemble de ce que véhicule et diffuse, par communication orale, cette puissance sans visage, anonyme, insaisissable que Platon nomme *Phémé*, la Rumeur.⁵

A l'origine, le mythe est ainsi une *rumeur*, connue et réécrite par tous, « un récit, passé de voix en voix »⁶, « sans cesse transformé [...] toujours remodelé »⁷ : son oralité fonde sa malléabilité. « Loin de constituer un corps inerte »⁸, il ne présente qu'une « stabilité apparente »⁹, et « doit se définir dans une perspective dynamique »¹⁰. Le mythe fluctue donc en fonction de la mémoire de chacun, de la créativité de l'aède, mais aussi de son public.

C'est par la répétition de cette parole sacrée que s'entretient le mythe. Nul besoin, dans ces conditions, du support de l'écrit : « Une foule grouillante de communautés ethniques, de mythologies élaborées, de connaissances naturelles traditionnelles est parvenue jusqu'à nous en dehors de toute forme d'alphabétisation »¹¹. Pourquoi répète-t-on le mythe dans les sociétés archaïques ? Tout simplement pour souligner le maintien de certains éléments fixes dans le monde. Le mythe construit donc de la stabilité : « Grâce à la répétition continuelle

¹ *Ibid.*, p. 96 : « le créateur, même le plus grand, ne saurait oublier le respect que lui imposent le mythe et, à travers lui, la tradition littéraire ».

² A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, *op. cit.*, p. 13 : « l'identification d'une structure sémio-narrative unique ».

³ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

⁵ *Ibid.*

⁶ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, *op. cit.*, p. 184.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ G. Steiner, *Le Silence des livres*, *op. cit.*, p. 8. Selon lui, « l'écrit dessine un archipel dans les vastes eaux de l'oralité humaine ».

d'un geste paradigmatique, quelque chose se révèle comme fixe et durable dans le flux universel »¹. La répétition de cette parole ancienne crée un espace où le sujet s'autorise à redire, parce que cette parole est fondatrice : « la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée »². La mise en italique de l'adverbe « déjà » cristallise le principe de réécriture, avec ses *invariants*³ ou encore ses *mythèmes*⁴, éléments plus ou moins fixes qui font d'Orphée un être reconnaissable entre tous, assurant la stabilité des représentations du personnage.

Impossible donc de concevoir un mythe qui ne se répète pas, et qui ne se transforme pas. Selon Michel Tournier, « les mythes [...] ont besoin d'être irrigués et renouvelés sous peine de mort »⁵. Les variantes⁶ sont alors sa force, car « la pensée mythique est par essence transformatrice »⁷ : « il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques : ils peuvent se faire, s'altérer, se défaire, disparaître complètement »⁸. Le mythe n'existe qu'à partir du moment où il se transforme. « Arbre qui croît partout, en tout climat, sous tout soleil, spontanément, sans boutures »⁹ pour Baudelaire, il appartient à tous et à personne, matériau solide et fragile à la fois, personnel et impersonnel, qui peut à l'envi se métamorphoser de fond en comble ou être à peine retouché. La réécriture est un espace intermédiaire, entre création et compilation. La répétition crée en tout cas un lien entre chaque moment de la chronologie humaine, du passé le plus lointain au futur le plus incertain :

C'est « la redondance » (Lévi-Strauss) qui signale un mythe, la possibilité de ranger ses éléments (mythèmes) dans des « paquets » (essaims, constellations, etc.) synchroniques (c'est-à-dire possédant des résonnances, des homologies, des

¹ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 175.

² R. Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 824.

³ P. Ricoeur, « Mythe », dans *Encyclopédie universelle*, op. cit., p. 1042 : « Que sont ces mythèmes ? Ce sont les phrases les plus courtes possible, donc des relations prédictives ; chaque récit est ainsi fait d'une chaîne de ces phrases. Pour faire apparaître la structure permanente qui les relie (et, par conséquent, pour appliquer au mythe le second des postulats rappelé ci-dessus), on établit des matrices qui permettent de lire, à la façon d'une partition d'orchestre, le tableau à double entrée des mythèmes : la lecture des colonnes verticales fait apparaître les "paquets" de relations" que la lecture horizontale place dans une diversité de relations combinatoires ».

⁴ J. Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 11.

⁵ M. Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 188.

⁶ P. Payen, « Transpositions mythologiques », dans Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet et Cristina Noacco (dir.), *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité*, op. cit., p. 385 : « Chaque mythe [...] se trouve ainsi lesté de ses variantes, depuis le temps d'Homère et d'Hésiode, depuis Virgile et les premières grandes synthèses, qu'elles fassent figure de création avec *Les Métamorphoses* d'Ovide, ou de compilation, avec la Bibliothèque d'Apollodore, au IIe siècle de notre ère. »

⁷ D. Dubuisson, *Mythologies du XXe siècle (Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade)*, op. cit., p. 163.

⁸ R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 833.

⁹ C. Baudelaire, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 800.

ressemblances sémantiques) rythmant obsessivement le fil « diachronique » du discours. Le mythe répète, se répète pour imprégner, c'est-à-dire persuader.¹

L'espace mythique est alors un lieu où le sujet lyrique s'autorise à *redire* parce que cette parole répétée est fondatrice. Elle est un appel aux versions précédentes, une évocation et une convocation des centaines d'Orphée qu'elle met en présence. Impossible dans ces conditions d'« échapper » à ces *redites* :

A quelque niveau que l'on se situe, toute écriture est évidemment mémorielle. Entendons par cet adjectif le fait que l'écrivain joue toujours, consciemment ou non, avec le passé de l'histoire, avec ses propres souvenirs, avec le passé de la langue, celui même du langage, avec la culture que le temps a déposé en lui ; quand il ne se trouve pas amené à rapporter de miraculeuses réminiscences.²

Fils d'une muse, elle-même fille de Mnémosyne³, la Mémoire, la reprise du mythe d'Orphée initie une réflexion sur le rapport de l'écriture poétique lyrique avec « le passé de la langue », le texte faisant remonter à la surface les souvenirs de notre culture linguistique. « Mémoire dynamique »⁴, le mythe serait alors un espace où viennent se rencontrer le passé du personnage et le présent de l'écriture. Cette opération se fait au prix de multiples paradoxes : « répétition qui libère la différence » et « répétition divergente ». La mémoire n'est pas une sclérose, ni la simple évocation d'un moment du passé révolu, mais celle d'un passé au présent, à la manière du *present perfect* anglais. La poésie est ainsi le lieu d'une répétition créatrice, qui vient rejoindre la qualité première du mythe. Recréer à partir de ce qui a précédé, réécrire pour pouvoir ensuite écrire, se voiler d'une voix impersonnelle pour gagner une voix personnelle sont les enjeux de toute reprise d'un personnage mythique. Le poète serait-il alors « celui qui aime répéter »⁵ ?

Dans cette étude, nous essayerons de rendre compte de la vitalité d'Orphée, en diachronie comme en synchronie, en nous attachant à toujours respecter sa qualité première : la transformation. Un poète comme Rilke fonde d'ailleurs sa réécriture sur ce principe fondamental qui ouvre *Les Sonnets à Orphée* :

[...] Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.⁶

[...] Cependant même dans le mutisme
naît un nouveau commencement, signe et métamorphose.

¹ G. Durand, *Pas à pas mythocritique*, Ellug, coll. « Champs de l'imaginaire », 1996, p. 231.

² A. Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 17.

³ D. Kunz Westerhoff, *Mnémosynes – La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, op. cit., p. 20 : « la réécriture mythique procède de cette répétition qui libère la différence, de cette répétition divergente que Deleuze défendait en la plaçant notamment sous le régime de *Mnémosyne* – cette mémoire dynamique capable de reconstruire les données du passé dans un acte de présence à soi ».

⁴ *Ibid.*

⁵ M. Edwards, « Création et répétition », dans *L'Acte créateur*, études réunies par G. Gadoffre, R. Ellrodt et J-M. Maulpoix, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 143.

⁶ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

Le mythe, à chaque réécriture, est un « nouveau commencement » et une « métamorphose ». Le verbe *wandeln*, en effet, désigne en allemand à la fois la transformation et la marche, et souligne dès lors l'un des objectifs du mythe : avancer vers cette nouveauté qui ouvre le vers (« neuer Anfang »), et que confirme l'emploi du verbe *vorgehen*, dans lequel le locuteur allemand perçoit bien entendu *gehen* (*aller*). Nous marchons alors aux côtés de Rilke, mais aussi d'Orphée, dans cette redécouverte d'un mythe que nous connaissons déjà et que nous entendons reconnaître, c'est-à-dire écouter à nouveau et découvrir, puisqu'il faut écouter avec une attention nouvelle ce que nous avons pourtant déjà entendu. La transformation est un principe créateur, qui encadre notamment le sonnet II, 12, de la première strophe à la dernière, à travers la référence au mythe de Daphné :

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Veuille la transformation. Oh, sois enthousiaste pour la flamme,
une chose se soustrait à toi, se transformant avec faste ;
chaque esprit bouillonnant, se rendant maître du terrestre,
n'aime dans l'élan de la figure rien d'autre que le point pivotant.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* das Erstarrte;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe —: abwesender Hammer holt aus!

Ce qui s'enclot au permanent, c'est déjà l'engourdissement ;
se croit-on en sécurité à la faveur du gris morne ?
Attends, une plus grande dureté prévient de loin la dureté.
Ô malheur — : le marteau absent se lève !

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Celui qui s'épanche comme une source que reconnaît la reconnaissance ;
et elle le guide, charmé, à travers de la création sereine,
qui souvent referme le commencement et commence par la fin.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind!

Chaque espace heureux est l'enfant ou le petit-fils d'une séparation,
qu'elle traverse avec étonnement. Et Daphnée métamorphosée
veut, depuis qu'elle se sent laurier, que tu te changes en vent.

Rilke répète ici le verbe *wandeln* en lui apportant toujours une petite variation lexicale ou grammaticale, de « Wandlung » à « Verwandlungen », « verwandelte » et « wandelst ». Le principe de variation, propre au mythe, est ainsi intégré à la morphologie variable de ce terme. Dans le deuxième quatrain, *wandeln* s'oppose d'ailleurs à *sein*, *bleiben* et *erstarren*, qui désignent l'engourdissement et la permanence, notamment appuyée par l'opération de substantivation de *bleiben* et *erstarren*. Le lecteur décèle alors une certaine angoisse de la fixité dans le deuxième quatrain avec la mention de la couleur grise, *unscheinbar*, *imperceptible*. La réécriture se tient alors dans ces multiples nuances, qui oscillent entre ces deux pôles.

¹ *Ibid.*, p. 702-703 (II, 12).

3. Vers la littérature

Or un des changements fondamentaux qu'affronte le mythe dans l'histoire de l'humanité, c'est la transition d'une pratique orale à une pratique écrite, qui a de lourdes conséquences sur ce fragile équilibre entre stabilité et transformation.

3.1. Approche du mythe littéraire

Avec la naissance de l'alphabet, le mythe est progressivement fixé par écrit¹. L'oralité, qui restera pour encore de nombreux siècles le moyen privilégié de transmission des textes, se voit alors relayée par l'écrit, qui stabilise les récits qu'auparavant les bardes se répétaient. Ce nouveau médium facilite les échanges et augmente la portée de leur diffusion. Orphée, comme les autres figures mythiques, « [met] en présence, et même en concomitance, la voix et l'écriture »², jusqu'à la « victoire du *livre* sur la tradition orale »³. L'écriture réussit pourtant à conserver ce qui prenait le risque de disparaître⁴. Ce succès cache cependant un constat en demi-teinte : des mythes grecs nous ne connaissons que ce qui a été transféré dans la sphère de l'écrit⁵, il nous en manque la majeure partie. Pourtant, la littérature est considérée comme un « véritable conservatoire des mythes »⁶. Cependant, Trousson annonce : « A l'ouverture indéfinie du mythe, matière brute, s'oppose la clôture de l'œuvre littéraire, produit fini. Le mythe cesse où commence la littérature »⁷. Littérature et mythe seraient-ils incompatibles ? Pour cette étude, il nous faudra donc composer avec ce support a priori mal adapté au mythe qu'est la littérature. Les métamorphoses du mythe, qui fondent son essence, sont-elles pour autant menacées ? Absolument pas, puisque chaque scripteur n'est en aucun cas un simple copiste et que les variantes se poursuivent à l'écrit, traçant le nouveau destin des mythes.

¹ C. Ramnoux, « Mythe », dans *Encyclopédie Universelle*, p. 1039 : « Ce qu'on possède est constitué par le recueil de mythographes d'âge classique, des archéologues, qui colligèrent une partie de la tradition pour la conserver au titre de bien culturel, les modes traditionnels de la transmission faisant alors place à l'écriture, au livre et à l'école ». L'écriture devient dominante au début du quatrième siècle, selon Paul Ricoeur, mais elle ne concurrence pas la tradition, elle vient en appui de celle-ci (« Mythe », *op. cit.*, p. 1052).

² M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Nrf / Gallimard, 1989, p. 109.

³ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 195. Il précise (*Ibid.*, p. 199) : « La révolution opérée par l'écriture a été irréversible. Dorénavant, l'histoire de la culture ne tiendra compte que des documents archéologiques et des textes écrits ».

⁴ C. Ramnoux, « Mythe », dans *Encyclopédie Universelle*, p. 1039 : « Tous les genres, aussi bien les genres littéraires comme le conte, la poésie ou le théâtre, que l'histoire ou la philosophie, entretiennent un rapport direct avec les mythes qui façonnent les significations dont ils sont porteurs ».

⁵ *Ibid.*, p. 196 : « Toute une région, vivante, populaire, de la religion grecque nous échappe, et justement parce qu'elle n'a pas été décrite d'une manière systématique par écrit ».

⁶ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 11 : « nous ne connaissons les mythes que par la littérature ». Nous prenons cependant ici quelques distances quant à l'emploi de la négation exceptive : il n'y a pas que la littérature pour véhiculer un mythe, il y a aussi les arts visuels au sens large (peinture, sculpture, cinéma) et la musique.

⁷ R. Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 20.

Orphée, si longtemps dépourvu de géniteur identifié, se voit alors affublé d'un créateur : l'auteur. Le mythe va même plus loin puisqu'il agit comme un masque¹, *persona*, dissimulant derrière les traits d'Orphée un individu qui ne nous apparaît que plus difficilement : le poète.

Car justement, cette *trace*, nous pouvons à présent la suivre, puisqu'elle existe, et le vide laissée par le silence des aèdes disparus se remplit d'un dialogue qui nous est parvenu. L'invention de l'écriture fonde alors trois notions : l'intertextualité, c'est-à-dire la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »² ; l'hypertextualité, à savoir « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »³ ; et la génétique du texte, cette enquête sur les sources, mais aussi sur les différentes étapes de la rédaction. Mythe et littérature fusionnent alors, malgré leur apparente incompatibilité :

les deux extrêmes ne cessent de se rejoindre : le mythe faisant éclater les structures closes du texte littéraire et le texte offrant au mythe le lit de ses multiples métamorphoses [...] Le mythe ne peut être étranger à la littérature quand la littérature, par son jeu avec le mythe, exprime, non sa prétention à dire le Sens, mais sa nostalgie à ne pouvoir l'atteindre.⁴

Ainsi, mythe et littérature se rejoignent dans la dimension ludique du verbe, ce qui explique en partie la fortune de la mythologie dans l'espace poétique depuis l'Antiquité⁵. Car comme pour parer à ce qui pourrait signifier la mort du mythe, les versions s'accumulent toujours. Si chacune d'entre elles est effectivement fixée sur papier, chaque auteur est libre de la transformer. Entre alors en compte un élément nouveau : les mythes appartiennent certes à tous, car ils « n'ont pas d'auteur »⁶ et viennent « de nulle part »⁷, mais ils deviennent à présent la propriété de quelqu'un. Ne parle-t-on pas, en effet, de l'Orphée de Rilke, Apollinaire, Södergran ? L'emploi de la préposition souligne l'appropriation du personnage par ces poètes, qui soudain le retiennent jusqu'à ce qu'il soit possédé par un autre. Cette dynamique de possession / dépossession est inhérente au mythe littéraire parce que la notion d'héritier devient centrale, « à la fois *dépossédé* de son inscription généalogique et *possédé* par ces vies

¹ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p.94 : « le mythe est aussi un masque »

² G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, Points, 1982, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 24 : « le mythe permet à la littérature de prendre conscience d'elle-même et de sa fonction de représentation : si elle dit une vérité sur le réel, c'est une vérité médiatisée par l'intermédiaire d'un langage symbolique ».

⁶ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 26.

⁷ *Ibid.*

antérieures de l'ascendance »¹. Hugo, dans sa préface à *La Légende des siècles*, utilise d'ailleurs la métaphore du flambeau pour évoquer le passage de témoin, du passé vers l'avenir, que représente la tradition : « Ces poèmes se passent l'un à l'autre le flambeau de la tradition humaine. *Quasi cursores*. C'est ce flambeau, dont la flamme est le vrai, qui fait l'unité de ce livre »². Longtemps considéré comme un « héritage »³, le mythe n'est pourtant pas qu'un « élément du patrimoine »⁴, il devient un élément personnel, propriété éphémère de celui qui le reprend.

Ce dernier aspect nous interroge, car en agissant comme un masque sur le sujet lyrique, Orphée vient superposer à la voix individuelle les multiples voix qui constituent le mythe. Le poète, en effet, s'enferme dans un « préconstruit culturel »⁵, plus ou moins flexible, qui infléchit sa relation à l'écriture :

Ce système complexe de relations peut s'analyser selon trois perspectives : celle du texte où le récit mythique joue la fonction d'un intertexte, d'un corps étranger, parfois clandestin, mais jamais inerte ; celle de l'écrivain qui n'a pas toujours la maîtrise de ces jeux de rencontres ou de cache-cache et pour qui se pose la question de la singularité de sa propre voix ; celle du lecteur qui, face à ces systèmes complexes d'interférences ou de brouillages, se voit contraint de modifier son mode d'approche.⁶

Le mythe implique une perte de maîtrise de l'auteur. S'interrogeant sur la marge dont dispose l'écrivain face à ce qui l'inspire, Trousson prend en exemple Flaubert, Stendhal, Rousseau, pour ensuite questionner le mythe :

Mais en va-t-il de même lorsque le sujet choisi a déjà une existence propre, parfois séculaire, lorsque, au fil du temps, des dizaines de créateurs lui ont déjà donné une forme ? [...] Essayons cependant d'étudier d'un peu plus près ce que devient la liberté du créateur lorsqu'il aborde un mythe littéraire consacré par une longue tradition ; en d'autres termes, de préciser où il conviendra de fixer les bornes de son indépendance en face de Don Juan, de Faust, de Prométhée. [...] Qu'on imagine alors ce que devient la contrainte qui pèse sur le créateur assez audacieux pour traiter un mythe où héros et situation relèvent également d'une tradition fixe, tels que Faust, Don Juan ou Orphée !⁷

¹ L. Demanze, « Les possédés et les dépossédés », dans *Etudes françaises*, vol. 45, n°3, 2009, p. 12 : « C'est donc parce que le temps long de la mémoire familiale se fragmente et s'émiette que l'individu se doit de la conserver dans les dédales de son musée imaginaire ».

² V. Hugo, Préface de la première série de *La Légende des siècles*, dans *Œuvres complètes*, X, Paris, Club français du livre, 1969, p. 433.

³ P. Payen, « *Transpositions mythologiques* », dans *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité*, op. cit., p. 385. Le mythe est aussi porteur d'une « hérédité » pour Trousson (« Servitude du créateur en face du mythe », op. cit., p. 97).

⁴ *Ibid.*

⁵ A. Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe », dans *Mythe et création*, op. cit., p. 31.

⁶ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 77-78.

⁷ R. Trousson, « Servitude du créateur en face du mythe », op. cit., p. 86 et 88.

Le poids de cette « tradition fixe » se retrouve dans notre corpus, au point qu'un poète comme Muriel Stuckel affirme devoir suivre les traces de l'« oublieuse mémoire » de Supervielle¹, sans quoi toutes ces voix viendraient interférer avec la sienne. Réécrire certes, mais teter d'oublier toutes les versions qui ont précédé (autant qu'il soit possible), pour soi-même devenir poète.

3.2. Le genre d'Orphée

Orphée est à présent « tout enrobé de littérature »² et notamment de poésie, alors qu'il passe pour en être le père, nous rappelant l'importance du personnage dans la construction du lyrisme. Il « incarne l'essence de la poésie »³. Pourtant, selon Christine Mundt-Espin, la figure posséderait un caractère « transcendantal », puisqu'aucun genre, aucune époque ne lui échappe :

Le caractère transcendantal d'Orphée se laisse appréhender dans la capacité de cette figure à même traverser les genres littéraires. Poésie, prose, théâtre, bande dessinée – Orphée ne s'arrête à aucun genre. [...] Et Orphée devient un objet de la littérature mondiale.⁴

Théâtre, opéra, poésie, roman, nouvelles, rien ne lui échappe. Pourtant la poésie domine, numériquement parlant. Il convient alors de s'interroger sur les raisons qui poussent le poète à s'engager de ce côté. D'abord, est-ce réellement un choix, ou bien s'impose-t-il de lui-même ? La lecture de la bibliographie de Reinhard Kapp, particulièrement fournie⁵, qui commence au huitième siècle avant Jésus-Christ, nous éclaire sur le sujet : il y a un nombre extrêmement important d'Orphée dans des genres qui mettent en cause, à un degré plus ou moins important, la musique, à savoir la poésie, l'opéra, le concert, le ballet. Orphée suscite les créations musicales les plus diverses : polyphonie chorégraphique, chant, spectacle expérimental, musique concrète, opéra concret, opéra radiophonique... Une analyse précise de cette bibliographie montre que les autres genres sont bien moins présents. En peinture et dans les arts picturaux en général, le chantre thrace est cependant un motif souvent repris,

¹ Dans un entretien personnel en 2013.

² P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 11.

³ C. Segal, *Orpheus, The Myth of the poet*, op. cit., p. xiii : "Orpheus also embodies the essence of poetry".

⁴ C. Mundt-Espin, *Blick auf Orpheus – 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen, A. Francke Verlag, 2003, p. 12 : „Der transzendente Charakter des Orpheus lässt sich im gattungsüberschreitenden Gestus der Figur auch in der Literatur beobachten. Lyrik, Prosa, Theater, Comic – Orpheus macht vor keinem literarischen Genre halt. [...] Und Orpheus wird zum Gegenstand der Weltliteratur“.

⁵ On vise là à une forme d'exhaustivité dans cette « Liste chronologique (en cours) des opéras, cantates, morceaux de musique instrumentale, textes littéraires, pièces de théâtre, films et travaux historiographiques sur Orphée (et/ou Eurydice) » (« Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/der Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten »).

mais le personnage arbore sa lyre de façon presque systématique. Pierre Brunel, d'ailleurs, regrette cette *convention*¹, qui n'en est peut-être pas vraiment une : car pour parer au silence qu'impose la toile, le peintre prend le pari de représenter l'instrument de musique. Les reprises du mythe se multiplient alors.

Le théâtre n'est pas non plus le favori du chantre thrace. Si dans l'Antiquité les pièces évoquant le personnage existent, notamment dans *Agamemnon* d'Eschyle, dans *Alceste*, *Hippolyte*, *Les Bacchantes* et *Iphigénie* d'Euripide, ou encore dans *Les Grenouilles* d'Aristophane, il n'y a pas de pièce uniquement consacrée à Orphée. La figure apparaît au détour d'un vers, mais on ne représente pas encore les malheurs du personnage sur scène. Plus tard, la concurrence avec l'opéra est rude : quand Orphée monte sur scène, c'est pour chanter, chez Monteverdi, Gluck et tous les autres. On trouve bien un *Orphée* chez Cocteau, sur scène et derrière la caméra, ainsi qu'un *Orphée et Eurydice* chez Rabbe Agneta Enckell (*Orfeus och Eurydike*) ou encore une *Eurydice* chez Anouilh, mais il faut tout de même souligner que cette dernière pièce est centrée autour du personnage féminin, non autour d'Orphée lui-même. Le choix du titre est révélateur : Eurydice, figure secondaire, peut constituer le cœur d'une pièce de théâtre, Orphée pas vraiment. *Orpheus descending*, la pièce de Tennessee Williams jouée sur Broadway à New York, ne rencontrera pas non plus le succès escompté. Quelques œuvres plutôt méconnues se risquent pourtant parfois à faire monter le chantre thrace sur les planches, comme *Orpheus* de Wolfskehl, mais les exemples se font rares et il faut certainement attendre *Orphée Market* de Claude Ber pour voir Orphée sur scène, sans que la musique prenne le dessus. Or c'est là un poète² qui réécrit l'histoire du chantre thrace pour le théâtre certes, mais dans une perspective poétique. Chez Claude Ber, qui attache une importance cruciale à la dimension illocutoire de la poésie, le spectateur est tenté de penser que la pièce renoue avec l'une des caractéristiques fondamentales de ce genre, sa dimension corporelle : la poésie se dit devant un public, elle est un son avant tout³.

De même, il n'y a que peu de romans consacrés à Orphée. On peut penser à *La Nouvelle Eurydice* de Marguerite Duras, ou encore à *l'Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde. Mais ici une remarque s'impose : ces deux textes ne sont pas consacrés à Orphée. Ils se concentrent sur Eurydice, Orphée n'étant plus qu'une figure périphérique⁴. Orphée n'est pas vraiment un personnage de roman. On trouve des allusions, ou encore des chapitres consacrés à Orphée, comme au chapitre quatre de *Sous les étoiles des cymbales* de Kempff (*Unter dem Zimbelstern*). Mais Kempff est un musicien qui écrit, pas un

¹ P. Brunel, « Orphée », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1093 : « Ingres a représenté Orphée sur un rocher [...] et tenant une lyre [...]. Il est difficile d'échapper à cette image conventionnelle ».

² M. Azama, « Préface – Une plaisanterie amère », dans *Orphée Market*, op. cit., p. 7 : « Le poète interroge le mythe du poète ».

³ *Ibid.*, p. 8 : « Il s'agit bien d'un théâtre de parole, d'une quête sur un usage spécifique de la parole et sa profération au théâtre » D. Bounoux, *Le Vocabulaire d'Aragon*, op. cit., p. 16 : « la poésie n'est pas seulement faite pour le livre imprimé, elle appelle un théâtre, un corps, un chant ou la diction du "par cœur"... Le récitant imprime physiquement le texte en lui ».

⁴ C'est un renversement d'importance, que l'on retrouvera dans les textes de notre corpus.

écrivain qui joue de la musique. On note alors que vraisemblablement, le personnage est indiscutablement lié à la mélodie, qui en quelque sorte entraverait sa percée dans le genre romanesque. Il apparaît dans *La Mort de Virgile* de Hermann Broch, dans une méditation sur la disparition, mais ne constitue pas un centre. En langue suédoise, *Le Voleur de Bible* de Tunström prend le risque de *transférer* Orphée dans un roman¹. Mais la réécriture est indirecte, et le lecteur peut établir quelques parallèles entre les personnages du roman et ceux du mythe, mais ils demandent efforts et imagination². Les allusions au mythe sont présentes, mais de là à parler de véritable réécriture, le pas semble difficile à franchir avec une intrigue se déroulant en Suède, avec des personnages suédois, et une descente aux Enfers somme toute très symbolique. La poésie n'est cependant jamais bien loin dans ce roman³ : Tunström introduit *Le Voleur* par quelques vers d'« Orphée. Eurydice. Hermès » de Rilke, comme pour nous rappeler les origines génériques du mythe. Le lecteur ne saisira qu'à la fin du roman le sens de la citation de Rilke, alors qu'il observe ce « couple étrange » (« underligt par »⁴) et que le personnage principal chante pour Hedvig, avatar terrifiant d'Eurydice qui remonte d'un passé particulièrement sombre : « C'était comme lutter dans les sables mouvants que d'essayer de la faire remonter sur la rive des vivants »⁵. Hedvig, comme Eurydice, est « l'être que j'avais aimé toute ma vie »⁶ : « Elle était celle qui m'avait fait avancer »⁷. Mais Johan-Orphée ne peut la ramener à la surface et demande : « Qui avais-je été pour me persuader que je pourrais la remonter des Enfers en chantant ? »⁸. Le mythe d'Orphée reste sous la surface, sans jamais se trahir. Les allusions directes sont étouffées : Tunström évoque le chant, les ténèbres, le *monde souterrain*. Le lecteur devine Orphée, sans jamais le voir arriver dans la lumière. Seule la citation de Rilke nous autorise ici à identifier les liens avec le chantre thrace, qui s'avance pour reculer immédiatement.

Décidément, Orphée s'épanouit bien davantage dans le genre poétique. S'il fallait encore s'en convaincre, on ouvrirait l'anthologie de Wolfgang Storch consacrée au

¹ Evoquant cette opération, Genette parle lui de « transformation simple », consistant « à transposer l'action » d'un grand texte de la littérature antique dans un cadre contemporain qui n'a rien à voir avec la Grèce d'Orphée (G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 14). Chez Hermann Broch, la distinction entre poésie et roman est floue, elle aussi, puisque s'inscrivent dans la narration en prose de longs passages en vers. Les romans de Tunström sont eux aussi hybrides, romans poétiques qui brisent les frontières artificielles des genres.

² On pourrait ici évoquer le concept genettien de *métatextualité*, « la relation [...] qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans le nommer » (G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 11).

³ Comme dans tous les romans de Tunström, le poétique s'infiltré au cœur de l'écriture romanesque, et le lecteur se trouve envoûté par le lyrisme de sa prose.

⁴ G. Tunström, *Tjuven*, op. cit., p. 332.

⁵ *Ibid.*, p. 333 : « Det var ett arbete i kvivksand att försöka få henne att komma upp på de levandes strand ».

⁶ *Ibid.*, p. 335 : « den varelse jag älskat livet igenom ».

⁷ *Ibid.* : « Det var hon som burit mig framåt ».

⁸ *Ibid.*, p. 338 : « Vem hade jag varit att jag trott mig om att sjunga henne upp ur underjorden ? »

personnage¹. Il n'y a que très peu de prose dans cet ouvrage, et quand elle apparaît, elle est le plus souvent de nature poétique, ou bien écrite par des poètes. Orphée les fascine, il les envoûte. Le vers semble être même son lieu de prédilection. Dès les versions antiques que nous utilisons dans cette étude, il s'impose sur le mythe, et il y a déjà chez Virgile comme chez Ovide, la volonté de voir se superposer le mythe d'Orphée et la poésie. Alors que nous constituons notre corpus, un fait s'imposait alors : la tradition du vers, sous l'égide d'Orphée, se perpétue, malgré le dérèglement du vers régulier à partir de la deuxième partie du dix-neuvième siècle², malgré les explorations du poème en prose, malgré l'éclatement du texte sur la page blanche. Orphée résiste à ces bouleversements³ et cette étude s'attachera à présenter et analyser les liens étroits qu'entretient cette figure avec ce genre, à travers le siècle.

L'association du mythe et de la poésie soulève de grands débats, entre ceux qui les disent incompatibles et ceux qui au contraire pensent qu'ils sont inséparables. Selon Mircea Eliade, le grand héritier du mythe serait le roman, le mythe étant un récit qui devient un « "sujet" de narration épique »⁴, répondant à une nécessité que nous partageons avec nos ancêtres, « le besoin de lire des "histoires" »⁵. Mais où se trouve la poésie ? Si le mythe n'est qu'un récit, alors il se dégage potentiellement de ce genre qui aux yeux de la postérité mallarméenne tend à se distancier de la narration⁶. Pour Barthes, il y aurait même une *résistance* du mythe à la poésie, et vice-versa :

Voici un autre langage qui résiste autant qu'il peut au mythe : notre langage poétique. La poésie contemporaine est *un système sémiologique régressif*. Alors que le mythe vise à une ultra-signification, à l'amplification d'un système premier, la poésie au contraire tente de retrouver une infra-signification, un état présémiologique du langage ; bref, elle s'efforce de retransformer le signe en sens : son idéal – tendanciel – serait d'atteindre non au sens des mots, mais au sens des choses mêmes. C'est pourquoi elle trouble la langue, accroît autant qu'elle peut l'abstraction du concept et l'arbitraire du signe et distend à la limite du possible la

¹ Wolfgang Storch, *Mythos Orpheus, Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Stuttgart, Reclam, 1997.

² Comme le rappelle Rabaté, « historiquement il n'est plus possible depuis au moins un siècle de trouver la définition de la poésie dans la forme versifiée *stricto sensu* » (« *Enonciation poétique, énonciation lyrique* », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 66).

³ Nous le repréciserons par la suite, mais Orphée mobilise tout de même pas loin de cinquante poèmes dans notre corpus, qui en oublie pourtant tant d'autres...

⁴ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 233.

⁵ *Ibid.* : « On sait que le récit épique et le roman, comme les autres genres littéraires, prolongent, sur un autre plan et à d'autres fins, la narration mythologique. Dans les deux cas, il s'agit de raconter une histoire significative, de relater une série d'événements dramatiques qui ont eu lieu dans un passé plus ou moins fabuleux. [...] la prose narrative, le roman spécialement, a pris, dans les sociétés modernes, la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans les sociétés traditionnelles et populaires. »

⁶ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p.62 : « Le mythe, de plus, se caractérise par le récit alors que la poésie, du moins la poésie moderne depuis Mallarmé, Valéry, et Breton, semble a priori hostile à la narration ». Nous pourrions nuancer certaines de ces affirmations, qui dissocie peut-être trop résolument poésie et narration, a fortiori dans le cadre de notre étude, puis que la reprise d'un mythe suppose bien d'en reprendre le récit. Il y a donc certainement un mouvement simultané d'attraction et de répulsion qui anime cette période.

liaison du signifiant et du signifié ; la structure « flottée » du concept est ici exploitée au maximum : c'est, contrairement à la prose, tout le potentiel du signifié que le signe poétique essaye de rendre présent, dans l'espoir d'atteindre enfin à une sorte de qualité transcendante de la chose, à son sens naturel (et non humain). D'où les ambitions essentialistes de la poésie, la conviction qu'elle seule saisit *la chose même*, dans la mesure précisément où elle se veut un antilangage. En somme, de tous les usagers de la parole, les poètes sont les moins formalistes, car eux seuls croient que le sens des mots n'est qu'une forme, dont les réalistes qu'ils sont ne sauraient se contenter. C'est pourquoi notre poésie moderne s'affirme toujours comme un meurtre du langage, une sorte d'analogie spatiale, sensible, du silence. La poésie occupe la position inverse du mythe : le mythe est un système sémiologique qui prétend se dépasser en système factuel ; la poésie est un système sémiologique qui prétend se rétracter en système essentiel.¹

La poésie contemporaine, *meurtrière du langage*, ne peut, dans cette perspective, encourager la réécriture du mythe, qui serait, lui, pur langage. Mais cette analyse ne prend pas en compte la multiplicité et la diversité des réécritures possibles et écarte tout un pan de la poésie moderne et contemporaine, qui se réclame toujours du mythe. Pourquoi ne pas parler de tension, plutôt que de *résistance*, qui rendrait compte de la complexité d'un genre de toute façon hybride : entre son et silence, entre oral et écrit ? Le mythe vient alors stimuler l'un des pôles qui fonde la poésie.

De l'autre côté, certains font de l'association de la poésie et du mythe des éléments « consubstantiels »², car « [c]'est dans la recherche du pouvoir efficace de la parole que la poésie retrouve le mythe »³ :

De nombreux recueils de récits mythiques, parce qu'ils sont liés à l'oralité, empruntent volontiers la forme poétique. Les poètes, de plus, ont souvent associé leur recherche d'une parole originelle, exprimant la relation immédiate entre le sujet et le monde, à l'expérience mythique. Friedrich Schlegel, dans *Entretien sur la poésie*, estime que la poésie et la mythologie ne font qu'un et sont inséparables. Parce que la poésie est, pour les romantiques, la langue primitive de l'humanité, elle rencontre nécessairement le mythe, parole qui exprime la totalité originelle.

La poésie n'est pas la simple vêtue du mythe, son ornementation, elle a en commun avec lui sa finalité – exprimer ce qui dépasse l'inexprimable –, et son langage par essence symbolique. « L'écriture poétique tend à se manifester à la façon d'un mythe », explique Jean Burgos⁴

Sources de paroles (certes différentes dans leur énonciation), le mythe et la poésie ne pourraient que se conjuguer, car ils portent en eux le potentiel de la langue, des mots, de la voix humaine. Pour Schlegel aussi, le mythe et la poésie « ne font qu'un et sont inséparables »⁵. Ce qui nous paraît en tout cas certain, c'est que la poésie moderne et

¹ R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 845-846.

² M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p.62.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ F. Schlegel, dans la revue *Athenaeum* (1800), un *Entretien sur la poésie* traduit par P. Lacoue-Labarthe et J-L. Nancy dans *L'Absolu littéraire*, p. 312

contemporaine va et vient avec le mythe : tantôt repoussé, tantôt remotivé, le récit mythique ne laisse jamais indifférent, peut-être parce que « toute la poésie contemporaine, comme le texte mythique, est porteuse d'énigmes »¹. Orphée, dans cette perspective, fait office de mythe fondateur, car il pénètre l'énigme absolue, les ténèbres des Enfers :

Les mythes dans la poésie moderne ont la fonction de sortir le lecteur de l'impasse créée par l'incapacité humaine d'avoir une connaissance absolue de l'univers. La poésie transforme le langage stagnant et les idéaux figés en force poétique que le lecteur pourra reproduire à son tour.²

La plongée dans l'Hadès représente certainement la descente du poète et du lecteur en eux-mêmes, tentant à leur tour de résoudre l'énigme qui leur est posée. Cette quête est bien entendu vaine, mais la conjonction de la poésie et du mythe leur permet de s'interroger à nouveau sur l'être, ses limites et ses possibilités. Les questionnements à l'œuvre au dix-neuvième siècle dans l'espace poétique, la crise du lyrisme, la redéfinition du sujet lyrique, la mise à distance du moi autobiographique, à partir de Nerval et Baudelaire, viennent alors rencontrer les interrogations traditionnellement attachées à Orphée. Il convient alors de cerner ce qui le caractérise, à l'époque qui nous intéresse bien sûr, mais aussi dans les siècles qui précèdent, afin de saisir les enjeux de ces problématiques.

II. Une figure : Orphée

Mystérieux³, énigmatique Orphée, dont les aventures nous ont été tant racontées et qui pourtant nous échappe sans cesse... « Tu ne connais pas Orphée ? »⁴, demande Goll. L'interrogation a de quoi nous faire sourire. Nous connaissons tous Orphée, plus ou moins bien, et son nom évoque toujours un souvenir dans la mémoire des lecteurs. Pourtant, il est un personnage plus difficile à cerner qu'il n'y paraît, d'abord parce qu'il ne se livre pas en pleine lumière : il est une « figure insaisissable, ambiguë, équivoque »⁵. De lui, comme d'Eurydice,

¹ J. Chénieux-Gendron, « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », dans *Pensée mythique et surréalisme*, Coll. Pleine Marge, n°7, Lachenal et Ritter, 1996, p. 30.

² N. Goodisman-Cornélius, « L'Analyse sémiotique de la mythologie dans "Clair de lune" d'Apollinaire », dans *Les Systèmes mythologiques*, op. cit., p. 34.

³ Pour J-M. Bailbé, Orphée est « le mystérieux chanteur, créateur de la lyre à douze cordes » (« Le Monde sonore de Victor Segalen », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, op. cit., p. 195).

⁴ Y. Goll, *Œuvres*, op. cit., p. 94. La version française a été traduite par le poète lui-même, avec des variantes. Nous avons travaillé sur le français, prenant compte du bilinguisme de l'auteur.

⁵ *Orfeo e l'Orfismo*, op. cit., 1993, p. 13: "figura sfuggente, ambigua, equivoca, liminare".

on ne sait pas grand-chose. Ils sont avant tout des noms propres, qui dissimulent une histoire connue, mais n'ont pas de visages, pas de corps, pas de réalité¹. Ils sont des figures².

Selon le TLFi, ce terme désigne une « Étendue déterminée, essentiellement caractérisée par le contour ». Rien de plus vague que l'adjectif « déterminée » et le nom « étendue ». La figure est un élément que l'on perçoit, mais dont les limites restent floues. D'ailleurs, elle se définit par un « contour », signe que ce qui compte dans la figure, ce sont surtout ses lignes externes et non pas ce qui se situe à l'intérieur. Notre Orphée, donc, serait d'emblée envisagé selon des caractéristiques extérieures, visibles (*figure* appartient bien sûr au réseau isotopique de la peinture et du dessin), silhouette imprécise, comme le rappelle son homologue allemand, *die Figur*³, proche de la *persona* latine⁴, qui étymologiquement renvoie au masque de l'acteur dans la Rome antique, puis au visage. A nous donc de saisir ce qui fonde la *persona* d'Orphée, ces fameux « contours » qui nous permettent de le reconnaître à travers les siècles.

¹ Orphée aurait existé, mais cet aspect n'est pas exploré dans les textes de notre corpus, nous le verrons.

² Il nous faut pourtant distinguer les termes de *figure* et de *personnage*, car il convient de rappeler qu'Orphée est à la fois la figure centrale d'un mythe, personnage littéraire donc, mais aussi une personne (supposée), qui aurait écrit des hymnes orphiques et qui fascina tant les poètes du début du dix-neuvième siècle.

³ *Duden*, *op. cit.*, p. 575 : « Forme du corps, silhouette » ("Körperform, Gestalt"), « Représentation d'un corps humain, animal ou abstrait » ("Darstellung eines menschlichen, tierischen od. abstracten Körpers").

⁴ F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, *op. cit.*, p. 1160 : « masque de l'acteur », « rôle, caractère ».

1. Portrait(s) d'Orphée

Il est délicat d'utiliser le singulier lorsque l'on parle d'Orphée. Il n'existe pas une, mais plusieurs figures d'Orphée, comme toujours lorsque l'on évoque un mythe. Ce singulier pluriel fonde à la fois sa simplicité et sa complexité, son unité et sa multiplicité. Son nom renvoie à des représentations toujours plus nombreuses et diverses, qui font la richesse du mythe. Dans ces quelques lettres se concentre un espace intertextuel particulièrement vaste, le vertige des réécritures, en diachronie comme en synchronie, qui superpose les temps, les hommes et les croyances. A partir des textes qui le constituent, le mythe est l'assemblage fictif d'une mosaïque complexe. La fiction prend d'autant plus d'importance que dans cette marée de textes, rien ne nous assure que les auteurs se sont lus entre eux, ni même qu'ils aient eu connaissance de tous les textes existants (ce qui serait proprement impossible)¹. Si certains, comme Rilke, Marie-Jeanne Durry, Roger Munier, Södergran, affichent clairement leurs sources, d'autres sont plus discrets. Est-on alors dans la réécriture d'un texte ou celle d'un récit ? La différence est de taille, car d'un côté on s'intéresse au style, tandis que de l'autre on reprend certains éléments narratifs pour que le lecteur reconnaisse le mythe.

Nous avons donc dans un premier temps cherché à identifier ses éléments fixes. Comme le répète Durand, il faut « à la fois distinguer les mythèmes qui le constituent et cerner les grandes redondances qui en sont la clé schématique ou verbale »². Appelés *mythèmes* ou *invariants*, ces éléments fondent le personnage et nous permettent d'esquisser un essai de portrait d'Orphée³, à la manière de Marie-Catherine Huet-Brichard :

Orphée : fils d'une Muse et d'un mortel, sa lyre charme tous ceux qui l'approchent ; il fait partie de l'expédition des Argonautes à la quête de la Toison d'or et son chant calme les tempêtes et surpasse celui des sirènes ; inconsolable de la mort de son épouse, Eurydice, il descend la rechercher aux Enfers mais la perd aussitôt retrouvée, après s'être retourné pour la regarder, malgré l'interdiction qui lui en avait été faite par Hadès et Perséphone. Selon certaines versions, il meurt dépecé par les Bacchantes pour s'être détourné des femmes. Il personnifie la musique et la poésie, et l'amour qui brave la mort.⁴

¹ Certains, comme Décaudin, se risquent à cet exercice, fouillent des bibliothèques, enquêtent, exhument. Cette recherche des sources, bien que fondamentale, nous a cependant semblé tout aussi titanessque que vaine. Si un livre présent sur une étagère aura vraisemblablement été lu (et encore rien n'est sûr, à moins de retrouver une prise de notes, trace matérielle d'une lecture), que faire de tous ceux qui n'y sont pas et qui ont pourtant été consultés : l'ouvrage prêté par un ami, la lecture d'un texte à la bibliothèque ? L'exhumation des lectures d'un écrivain reste une science inexacte, voire hasardeuse. Elle peut toutefois éclairer la questions des apports, d'un auteur à l'autre.

² G. Durand, « Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

³ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 14 : « Ces étapes de la vie recomposée du héros structurent le schéma héroïque ».

⁴ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 155-156.

Pour Klodt, l'Orphée antique est un musicien enchanteur et amant d'Eurydice¹ ; pour Eva Kushner, il est le « héros glorieux fondateur d'une religion »² qui descendit aux Enfers ; pour Durand il « se décline »³ selon « le mystère initiatique et la musique »⁴ ; Pierre Brunel retient quant à lui l'épisode des Argonautes, d'Eurydice et des Ménades ; Annick Béague parle des *Visages d'Orphée*. Dans cette dernière expression, la confrontation du pluriel du premier groupe nominal et du singulier du nom propre concentre l'essence de la tension qui anime la réécriture : Orphée est un personnage aux multiples facettes.

Selon Durand, il existerait un « mytheme central, celui que répètent *toutes* les aventures d'Orphée et de ses synonymes, le "motif directeur" en quelque sorte (*leitmotiv*...) du mythe »⁵ :

Il n'est pas innocent ici d'emprunter un terme de musicologie pour enrichir le vocabulaire du mythicien. [...] *toutes* les aventures d'Orphée, de ses synonymes et ses vicariances gravitent autour d'un *leitmotiv* permanent et obsédant : la nostalgie (*nostos* = le retour, et *algia* la douleur) qui se décline aussi bien dans « l'orphéon » et la musique, que dans les aventures du sombre héros (*orphnos*). [...] Orphée se réduit à la musique : il n'est que lyre et tête qui chante.⁶

Orphée passe pour être le premier homme à avoir porté la lyre des dieux⁷ et à avoir chanté⁸. Sa voix est le « prototype de la poésie lyrique »⁹ et « offre l'exemple d'une union indissoluble de la parole et de la musique »¹⁰. Père du lyrisme, il « interroge ensemble l'origine, la forme et le destin du poétique »¹¹, « parraine la littérature occidentale, [avec] les mythes de la

¹ C. Klodt, "Der Orpheus-Mythos in der Antike", dans C. Maurer Zenck (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart - Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg*, Sommersemester 2003, p. 40.

² E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, AG Nizet, 1961, p. 25. *Ibid.*, p. 53 : « Il en est venu à représenter les dons les plus caractéristiques de l'esprit grec : la musique qui apaise et qui transforme, la parole qui persuade, la poésie si indissolublement liée à la musique, et qui peut exprimer les louanges des dieux et l'histoire des choses depuis les origines. »

³ G. Durand, « Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ J. Svenbro, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *op. cit.*, p. 135.

⁸ Rolf Selbmann, *Dichterbreuf. Zum Selbstverständnis des Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, *op. cit.*, p. 7 : „Orphée passe pour être le premier à avoir chanté“ („Als erster soll Orpheus gesungen haben“).

⁹ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée – Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989, p. 19.

voix qui charme et du regard qui tue »¹ et représente le « mythe du poète, de la littérature, voire même du mythe »². Il est d'ailleurs bien plus que cela : « L'esprit de poésie habite Orphée, il en est l'aura »³. « "Champion" de la musique et de l'éloquence »⁴, « glorification de la musique »⁵, il nous rappelle que le poète est surtout l'« inventeur d'une acoustique »⁶, tendu « entre les spécificités du verbal et du musical »⁷. Sa portée est donc très importante, surtout si comme Segal, on réduit le mythe à « la relation triangulaire de l'art avec la vie, et particulièrement l'amour, la mort et le chagrin »⁸. Cela explique la largesse de notre corpus.

2. Petite histoire de la figure d'Orphée

Peut-on réellement, comme le propose Bucher, « esquisser une généalogie du mythe depuis le contexte culturel grec et plus généralement indo-européen dont il est issu [...] de manière à dégager si possible le sens transhistorique de l'évolution du mythe, depuis ses antécédents préhistoriques jusqu'à nous »⁹ ? Il est difficile de résumer en quelques pages le parcours diachronique d'une figure mythique, mais il nous paraît important de retracer les grandes lignes de ce destin hors du commun, des prémisses de la Grèce antique à la fin du dix-neuvième siècle, afin de comprendre ce qui fonde la figure d'Orphée et ce que sa réécriture mobilise de lectures, d'échos, de souvenirs. Sans cet arrière-plan historique, l'étude du personnage au vingtième siècle n'a pas de sens car ce serait refuser à l'édifice les fondations qu'il exhibe et dont il se réclame¹⁰. Car évidemment,

¹ *Ibid.*

² L. Plate, « Orphée, le regard et la voie : pour une analyse narratologique de la réécriture des mythes », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

³ R. Laffont et V. Bompiani, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, Littérature – Philosophie – Musique – Sciences*, V Oeu-Ru, Paris, Editions Robert Laffont, 1990, p. 77.

⁴ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, *op. cit.*, p. 27.

⁵ R. Sorel, *Orphée et l'orphisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 20.

⁶ M. Finck, « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », dans *Vox Poetica*, 15.12.2008, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html>

⁷ *Ibid.*

⁸ C. Segal, *Orpheus, The Myth of the poet*, *op. cit.*, p. XIV.

⁹ G. Bucher, « Le Rêve d'Orphée à propos de *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

¹⁰ Le terme d'arrière-plan est d'ailleurs insatisfaisant lui aussi car il instaure une hiérarchie entre un avant et un arrière, alors que le mythe est coprésence de ces deux espaces.

les problèmes moraux, politiques, métaphysiques, qui concernent l'ensemble des relations de l'individu au monde, à autrui, à Dieu, ne s'abordent, ne se traitent, ni ne se parlent de la même façon à des moments différents de l'Histoire.¹

Or « il n'y a jamais eu autant d'Orphée »². Le mythe traverse les époques sans distinction, et on constate qu'« il n'y a pas de moments, ni de littératures, plus voués au mythe que d'autres »³. Le mythe abolit le cours du temps⁴, faisant se rejoindre dans l'espace textuel le passé, le présent et le futur. Cette triade s'efface progressivement jusqu'à disparaître, ne formant plus qu'un ensemble gravitant autour d'Orphée : c'est *le* texte (qui contient des textes). Ce texte échappe alors à la chronologie : il ne reste que le temps du mythe qui aime à se croire éternel, nous le verrons.

Selon Genette, « on peut certes lire le *Chapelain décoiffé* sans connaître le *Cid* ; mais on ne peut percevoir et apprécier la fonction de l'un sans avoir l'autre à l'esprit, ou sous la main »⁵. L'intertextualité⁶ permet de tracer des trajets de lecture innovants. Puisque la littérature est « un espace ou un réseau »⁷, on peut, sans problème aucun, lire *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire sans avoir jamais ouvert *Les Métamorphoses* d'Ovide. Il s'agit là d'une œuvre autonome présentant une qualité bien suffisante pour évoluer en toute indépendance. C'est d'ailleurs ce qui peut nous faire hésiter devant le terme de *réécriture*, en ce qu'il peut être péjoratif : la réécriture, avant même d'être une reprise, est une écriture. Mais sans connaissance de l'hypotexte, le lecteur perd certainement une dimension : le dialogue entre Apollinaire, qui en changeant son nom se déclare fils d'Apollon, et tous les autres textes⁸. Voilà pourquoi, au-delà du corpus de base que nous avons pu analyser, nous nous proposons d'étendre parfois notre propos à d'autres époques⁹.

¹ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 138.

² *Ibid.*, p. 7: „So viel Orpheus war nie.“

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ S. Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 15 : « l'intertextualité permet de penser la littérature comme un système qui échappe à une simple logique causale et même à la linéarité du temps humain : les textes se comprennent les uns par les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents ; il est à la fois leur passé et leur futur ».

⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 31.

⁶ L'intertextualité est ici à prendre dans un sens très littéral, d'étude des liens entre les textes et de leurs influences. La réécriture n'est bien entendu pas à confondre avec l'intertextualité, car le dialogue que la réécriture propose avec un récit antérieur est bien plus profond que celui de l'intertextualité, qui peut se réduire à n'être qu'une allusion plus ou moins directe, l'écho d'une lecture, tandis que la réécriture à proprement parler exhibe de façon claire son rapport congénital avec le texte initial. Cependant, les liens entre ces deux concepts ne sont pas à ignorer. Voir la partie V de « L'Impossible corpus », qui distingue la réécriture de la référence et de l'allusion.

⁷ S. Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 15.

⁸ Mais nous pouvons aussi lire Apollinaire sans aucune connaissance de ces autres textes. C'est la force de l'écriture-réécriture.

⁹ Nous nous référons en majorité à des textes du dix-neuvième siècle, mais nous revenons aussi régulièrement aux versions latines de Virgile et Ovide.

Par souci de lisibilité, nous avons travaillé sur des œuvres fondamentales ayant eu une grande influence, ainsi que sur des textes plus modestes, n'ayant pas toujours la même renommée que Rilke ou Valéry, mais qui apportaient une réflexion intéressante sur le personnage¹. Nous ne nous sommes pas concentrée sur les Orphées « mineurs » qui se trouvaient en amont de notre corpus, dont la portée avait été plus réduite. On gardera aussi à l'esprit en parcourant ces pages que malgré nos efforts de synthétisation, il y a de grandes disparités de corpus entre les aires linguistiques et culturelles étudiées. Lorsque l'on parcourt la bibliographie de Reinhard Kapp, on s'aperçoit que la langue française est peut-être plus prolixe que l'allemande en la matière. En suédois, la situation est toutefois bien différente. Alors que Malmberg propose dans le premier chapitre de son étude une « vue d'ensemble de l'histoire de la littérature »², on constate le grand écart qui apparaît entre le dix-septième siècle et les romantiques, sorte de gouffre où le personnage n'affleure pas, ou si peu. La critique passe sous silence la poésie suédoise, mettant en lumière les poésies française, allemande et anglaise, signe de cette inégalité.

2.1. Orphée dans l'Antiquité³

Les premières traces d'Orphée n'appartiennent pas à l'histoire de la littérature, mais à l'histoire de l'art. Le premier Orphée date d'environ 570 avant J.-C., et il apparaît avec sa lyre sur un vase à figures noires⁴. Il faut attendre le sixième siècle pour rencontrer Orphée en littérature⁵, sous la forme d'un fragment attribué à Ibykos⁶. On le trouve ensuite chez Pindare, Eschyle, Euripide et bien d'autres⁷, mais c'est chez Virgile et Ovide que le récit se stabilise et surtout se transmettra jusqu'aux auteurs de notre corpus comme étant l'« archétype du poète-enchanteur »⁸. Le personnage est central dans le livre IV des *Géorgiques*, il incarne déjà la

¹ Le rapprochement des textes peut sembler dissoudre la qualité des textes dans une analogie thématique, mais il n'en est rien. Les textes de notre corpus sont tous de grande qualité et de nombreux autres furent éloignés par souci de préserver ce critère.

² L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 29: "Liteteraturhistorisk översikt".

³ Outre *Les Visages d'Orphée* d'A. Béague, on pourra aussi consulter « Orphée, sorcier ou mage ? » de F. Jourdan, très documenté, sur la place et les représentations d'Orphée dans l'Antiquité.

⁴ M. Detienne, « L'Orphée de la mer noire », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, op. cit., p. 14.

⁵ G. Bucher, « Le Rêve d'Orphée à propos de *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

⁶ P. Brunel, « Les Vocations d'Orphée », dans B. Bricout (dir.), *Le Regard d'Orphée – Les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001, p. 37.

⁷ Pour une liste complète des auteurs anciens, voir A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 67 et suivantes.

⁸ C. Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, op. cit., p. 93: "the archetypal poet-enchanter". F. Jourdan, dans son article "Orphée, sorcier ou mage ?", interroge les modalités de cet épithète (voir notamment page 7), qu'il soit perçu comme positif ou négatif.

figure du poète apportant une révélation sur la mort¹ et sur l'amour, puisqu'Eurydice – qui n'existait pas auparavant² – fait son apparition. Ovide consacre deux textes au chantre thrace : les vers 1 à 142 du livre X des *Métamorphoses*, puis les vers 1 à 66 du livre XI. Chez Virgile et Ovide, l'épisode d'Orphée est l'occasion de mettre en place un art poétique³. Virgile fait de l'espace poétique le lieu d'une forme d'éternité⁴, qui permet de poursuivre le chant par-delà la mort. Ovide, lui, vient s'identifier au chantre thrace, en utilisant le discours direct et la première personne⁵.

Pour Annick Béague, les versions d'Ovide et Virgile fonctionnent comme « un diptyque dont les deux volets sont solidaires »⁶. Le principe de réécriture est déjà à l'œuvre, puisque *Les Métamorphoses* transforment le récit virgilien, changent les points de vue, prennent position. L'Orphée ovidien est ainsi un *révolté*⁷ qui n'accepte pas la disparition de son épouse. Comme le montre Claudia Koldt, Ovide prend « une nouvelle perspective »⁸ sur de multiples aspects, dont on pourra retenir par exemple le traitement novateur de la figure d'Eurydice, notamment dans son rapport au silence, que nous analyserons plus en détail dans le corps de cette étude, mais aussi dans les possibilités d'interprétation du regard d'Orphée⁹. La fin du récit est essentielle dans cette différenciation : si chez Virgile Eurydice ne peut embrasser son époux, on observe chez Ovide une sorte de « happy end »¹⁰, « tour de force »¹¹, puisqu'Orphée peut retrouver son amante perdue dans l'Hadès. Ces deux versions influenceront durablement les suivantes, puisqu'elles seront considérées par beaucoup comme étant les récits originels sur lesquels ils fonderont leurs propres réécritures.

¹ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 43.

² Jacques Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », *Mélanges d'archéologie et d'histoire* T. 49, 1932, p.6-7 : « On chercherait vainement une allusion à Eurydice dans les archives de sa doctrine. L'Orphée archaïque est *agamos*. Le premier aspect sous lequel il nous apparaît est celui d'un merveilleux musicien thrace qui, sans autre arme que sa cithare, entraîne avec lui les bêtes féroces, les rochers et les forêts [...]. Eurydice n'en est pas moins absente de presque toutes les représentations où l'on penserait la trouver. [...] la légende d'Orphée et d'Eurydice est, en quelque sorte, périphérique »

³ *Ibid.*, p. 44 et 66.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ C. Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, op. cit., p. 55: "On this view, Ovid is a poet in revolt". A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 66 : « L'imitation ouverte devient ici rivalité et confrontation ».

⁸ C. Koldt, „Der Orpheus-Mythos in der Antike“, dans C. Maurer Zenck (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart - Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg, Sommersemester 2003*, p. 97 : „neuer Perspektive“.

⁹ *Ibid.*, p. 65 et suivantes.

¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹¹ C. Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, op. cit., p. 69.

Dans l'Antiquité tardive, le destin d'Orphée se transforme. Il est de plus associé à une religion, l'orphisme, et à la pratique de l'astronomie¹. La figure est liée à la représentation de l'ascension de l'âme du défunt dans le ciel, voyage aux Enfers inversé. La lyre joue un rôle important dans cette tradition, puisqu'elle lie Orphée au divin et aux mouvements harmonieux de l'univers :

Selon quelques auteurs de l'Antiquité tardive influencés d'une manière ou d'une autre par la pensée platonicienne, l'âme était simplement prêtée au corps sur la terre et se languissait au cours de son existence corporelle de retourner vers les étoiles où, après la mort du corps, elle devait rejoindre l'Un. On croyait que l'âme, en accord avec la musique des sphères d'où elle était descendue, répondait instinctivement aux harmonies de la lyre, car cet instrument était construit selon le modèle de l'univers, ses sept cordes correspondant aux sept sphères. « Lorsque Hermès était enfant », écrit Théon de Smyrne, « on dit qu'il inventa la lyre, puis, le premier, s'éleva dans les cieux et en passant les planètes, s'émerveilla de vive voix que du balancement des planètes jusqu'à leurs orbites sortait une harmonie semblable à celle de la lyre qu'il avait lui-même construite. » [...] Certains auteurs estimaient que la lyre était une aide pour accompagner l'âme dans son retour au foyer et qu'un homme désirant l'immortalité astrale ne pouvait rien faire de mieux que s'associer à cet instrument, car, comme le disait Cicéron, « les hommes instruits, en imitant cette harmonie [celle des cieux] sur les cordes de la lyre et dans leurs chants, se sont ouvert la voie du retour en ce lieu. D'autres estimaient que la lyre était indispensable pour le voyage de l'âme. »²

La lyre apaise et conduit l'âme du défunt, Orphée devient alors celui qui guide les âmes aux Enfers³. Ce sont ces rôles qui seront particulièrement approfondis par les textes littéraires de cette période.

La naissance des monothéismes bouleverse le rapport au mythe en général, puisqu'ils se construisent en opposition au paganisme⁴, repoussant l'idée que leurs propres croyances puissent être une forme de mythologie⁵. Pourtant, la religion chrétienne « a dû conserver au moins un comportement mythique : le temps liturgique »⁶, reprise de l'un des fonctionnements fondamentaux du mythe, la répétition, tout en acceptant le déroulement linéaire du temps. On observe donc une sorte de continuité dans la rupture, d'un univers païen à un monde chrétien. L'orphisme, qui « [répondait] à des besoins spirituels que la religion

¹ *Ibid.*, p. 64 : « Dans les périodes hellénistique et romaine, toutes les couches de la société prenaient très au sérieux tant l'astrologie que le concept de fatalité astrale, qu'on regardait presque comme des forces inexorables gouvernant la vie humaine. »

² *Ibid.*, p. 82-83.

³ *Ibid.*, p. 84 : « Tandis qu'on pensait que les instruments à cordes attiraient la partie rationnelle de l'âme et y exerçaient un pouvoir, les instruments à vent – comme la trompette martiale ou la flûte lascive – étaient caractérisés par leur pouvoir sur les passions irascibles et concupiscentes, qui retenaient l'âme sur terre alors que la lyre était censée l'élever jusqu'aux cieux. »

⁴ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 200.

⁵ *Ibid.*, p. 202 : « les chrétiens ont refusé de voir dans leur religion le *mythos* désacralisé de l'époque hellénistique ». Il précise (*Ibid.*, p. 204) : « Les théologiens chrétiens niaient, évidemment, que les Evangiles fussent des "mythes" ou des "histoires merveilleuses" » ; « En proclamant l'Incarnation, la Résurrection et l'Ascension du Verbe, les chrétiens étaient convaincus qu'ils ne présentaient pas un nouveau mythe » (*Ibid.*, p. 207).

⁶ *Ibid.*, p. 208.

traditionnelle ne pouvait satisfaire »¹, va alors faciliter la transition vers le christianisme : « [sa] préoccupation centrale du salut de l'âme, leur tendance au monothéisme, ont aussi contribué de façon importante au passage du paganisme au christianisme »². Le monothéisme s'appuie ainsi dans un premier temps sur les anciennes croyances :

Ainsi donc, avec le « Hieros Logos », nous tenons là les *deux* pôles majeurs de la réception du mythe d'Orphée dans le judaïsme de la période hellénistique et romaine. [...] 1° le poète, chanteur et musicien, dont les qualités prophétiques ont favorisé le rapprochement avec David, et 2° le théologien, fondateur d'une religion du livre (hymnes, hieroi logoi) et des cultes à mystères, qui a incité à le mettre en relation avec Moïse. Dans les deux cas, la composante religieuse ou théologique est évidemment centrale et déterminante.³

Orphée se mêle aux traditions chrétiennes⁴. Le rapprochement est rendu possible par l'introduction d'un nouveau récit rattaché au mythe, celui du rejet du polythéisme par le chantre thrace⁵, au troisième siècle avant J.C. : Orphée devient alors « Orphée le théologien »⁶. Il est notamment utilisé pour représenter le Christ Bon Pasteur, avec lequel il partage certaines qualités, comme le *carmen* au pouvoir apaisant⁷, « et une nouvelle figure – que nous pouvons commodément appeler Orphée-Christ – a commencé à prendre forme »⁸ :

La figure d'Orphée-Christ est le produit d'au moins trois courants de pensée de l'Antiquité tardive, lesquels sont loin de s'exclure mutuellement. Parmi eux, le christianisme est évidemment le plus directement responsable de la survivance d'Orphée dans les œuvres d'art ; le néoplatonisme donne à sa lyre et à son pouvoir sur les animaux une nouvelle signification ; et le monde syncrétique de la magie et de la théurgie renforce son importance comme guide de l'âme après la mort. [...] Ainsi, les animaux qui entourent Orphée-Christ deviennent moins diversifiés que dans les œuvres païennes du monde gréco-romain et certains d'entre eux commencent à revenir régulièrement – la brebis, déjà mentionnée, l'aigle, le paon, la colombe. Sept étoiles apparaissent au-dessus de la tête d'Orphée et, comme sa position parmi ces symboles se fait moins descriptive qu'emblématique, la lyre,

¹ R. Martin (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992, p. 182.

² *Ibid.*

³ J-M. Roessli, « De l'Orphée juif à l'Orfée écossais : Bilan et perspectives », cité par Friedman, *op. cit.*, p. 305.

⁴ *Ibid.*, p. 27 : « Au douzième siècle encore, l'historien byzantin Georges Kédrenos propose plusieurs récits d'Orphée, situant sa vie soit un peu après le voyage d'Abraham en Egypte dans sa soixante-quinzième année (Gn 13, 10), soit durant la période de l'histoire hébraïque couverte par le Livre des Juges : "Abon [...] a dirigé le peuple d'Israël pendant huit ans. A cette époque le Thrace Orphée, le poète lyrique le plus célèbre de tous, s'est fait connaître parmi les Grecs." »

⁵ J. Block Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, *op. cit.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ R. Martin (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, *op. cit.*, p. 182. J.B. Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, p. 46-47 : « Orphée, en raison de son caractère pacifique, de sa capacité à apaiser la discorde par la musique et l'éloquence, et de sa mort tragique par la main de ses disciples, était peut-être la figure païenne la mieux appropriée et certainement la plus durablement utilisée pour représenter le Christ dans l'art funéraire. C'est sans aucun doute cette similitude avec Jésus qui a permis à Orphée de rester vivant pendant les premiers siècles de l'Eglise. »

⁸ J. Block Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, *op. cit.*, p. 47.

placée sur le côté comme un étalage, revêt également une nouvelle stature comme symbole de son pouvoir.¹

Orphée va donc pouvoir se maintenir, parce que sa malléabilité lui permet tout simplement de s'adapter aux nouvelles conditions qui s'offrent à lui et le protège de la disparition :

grâce surtout au fait que toute la littérature et tout l'art plastique s'étaient développés autour des mythes divins et héroïques, ces dieux et ces héros grecs n'ont pas sombré dans l'oubli à la suite du long processus de démythisation, ni après le triomphe du christianisme.²

Orphée a, en quelque sorte, affronté le premier défi qui lui soit imposé dans la transition du polythéisme au monothéisme. C'est certainement l'une de ses grandes forces, qui explique sa pérennité.

2.2. Orphée au Moyen-âge

Contrairement à ce qu'avance Eva Kushner, il n'y a pas d'« éclipse médiévale »³ du mythe d'Orphée. Lors de cette période où le mythe en général s'épanouit particulièrement⁴, Orphée n'est évidemment pas en reste, et il est intégré à tout un système de croyances qui vient s'associer au Christianisme, dans la continuité avec l'Antiquité tardive, notamment dans l'*Ovide moralisé* ou encore dans « Histoire d'Orphée » de Philippe de Vigny. On le retrouve sous la plume de Gottfried de Strasbourg dans son *Tristan*, dans le *Lancelot en prose*, *Sir Orpheo*, ou encore chez Boccace.

Il est décrit comme une figure annonciatrice du Christ⁵, intercesseur entre le monde des vivants et des morts⁶. A cette époque, il est aussi associé à David, avec lequel il partage un certain nombre de points communs :

Les deux figures avaient une ascendance noble ou divine ; David était issu de la lignée des patriarches et Orphée était fils d'Apollon. David, envoyé dans une contrée éloignée pour faire paître son troupeau, jouait de la harpe et s'en servit plus tard pour chasser l'esprit malin de Saül. Orphée jouait de la lyre dans le désert de la

¹ *Ibid.*, p. 48.

² M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 194.

³ E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 67. J-M. Roessli, « De l'Orphée juif à l'Orphée écossais : Bilan et perspectives », dans Friedman, *op. cit.*, p. 286 : « Le livre de John Block Friedman est venu démentir ce jugement à l'emporte-pièce ».

⁴ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 214 : « Au Moyen-âge nous assistons à un sursaut de la pensée mythique. Toutes les classes sociales se réclament de traditions mythologiques propres. »

⁵ *Ibid.*, p. 63 : « Les exposés présentés par Clément et Eusèbe constituent, dans les écrits des Pères de l'Eglise, les sources principales de l'idée que la légende païenne d'Orphée préfigure d'une certaine manière le récit du ministère du Christ et que, tout comme la venue de Celui-ci a supplanté l'Ancienne Loi, le Christ, nouvel Orphée, a remplacé l'ancien Orphée de l'Hélicon et du Cithéron. »

⁶ C. Mundt-Espin, *Blick auf Orpheus – 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, *op. cit.*, p. 7.

Thrace où il attirait les animaux et, plus tard, il apaisa les divinités infernales et les gagna à sa cause. Le pouvoir musical des deux hommes a été comparé au pouvoir du Christ sur la mort, l'enfer et le diable. Dans le récit relatant la manière dont David s'entoure de musiciens et les organise en familles (1 Chr 15, 16-25), un auteur médiéval devait retrouver des allusions non seulement à la prééminence d'Orphée parmi les musiciens, mais aussi à sa découverte supposée des lois de l'harmonie et des arrangements musicaux. De plus, David et Orphée étaient tous les deux auteurs de chants, les Psaumes et les *Orphica*, que l'on disait divinement inspirés. Leurs deux œuvres traitent de cosmologie, celle d'Orphée de façon suffisamment étendue pour lui conférer la réputation de cosmologiste qui s'est prolongée jusqu'au Moyen Âge au moins, et celle de David, d'une veine différente, puisqu'il enjoint le soleil, la lune et les étoiles de prier Dieu avec lui (Ps 148, 3), louant la puissance de Dieu dans le ciel étoilé (Ps 147, 4 ; 150, 1), et affirmant ceci : « Les cieux racontent la gloire de Dieu, et l'œuvre de ses mains, le firmament l'annonce » (Ps 19, 1).¹

Christine de Pisan, par exemple, lie les deux personnages, et confère des pouvoirs de guérison au chantre thrace, autrefois attribués à David². La fusion entre les deux univers, biblique et mythique, atteint alors son paroxysme, et autorise les liens d'un mode de croyance à l'autre.

Dans un second temps, les héros païens sont écartés par les représentants de la Chrétienté³, forts de leur position dominante. Pourtant, Orphée se maintient durant toute cette période, tant dans l'iconographie que dans la littérature. Il devient tour à tour chevalier courtois⁴, troubadour⁵, preuve de sa parfaite intégration dans l'univers littéraire chrétien. Certains épisodes du mythe sont rapprochés de ceux de la Bible, notamment l'épisode du serpent qui mord Eurydice⁶ : « Les efforts des commentateurs pour trouver une allégorie morale dans le mythe d'Orphée le placèrent dans une perspective nouvelle et créèrent un nouveau portrait de son héros »⁷. A cette époque, l'image d'un Orphée musicien⁸ se stabilise,

¹ J. Block Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, op. cit., p. 181-182.

² *Ibid.*, p. 188 : « Christine de Pisan écrit sur ce pouvoir curatif dans l'*Avison*, mais sans mentionner David ni Saül : Orphée "était si bon cithariste / c'est-à-dire produisait des sons si mélodieux sur la harpe que par les propositions parfaitement ordonnées de ses accords il guérissait plusieurs maladies / et rendait heureux les hommes tristes" »

³ *Ibid.*, p. 43 : « Augustin pouvait se passer d'Orphée comme prophète du monothéisme, parce qu'il n'était plus nécessaire au christianisme de lutter contre les religions païennes pour savoir qui jouissait des origines les plus vénérables. La position de respectabilité que le christianisme avait acquise dans l'Empire rendait obsolète le genre de "preuve" apportée par le *Testament* d'Orphée, et l'apologétique commençait à envisager l'établissement de la Cité de Dieu sur la terre plutôt qu'à se tourner vers ses racines dans l'histoire païenne. »

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁶ Friedman cite Besuire, *Metamorphosis Ovidiana, moraliter explanata*, *Ibid.*, p. 158 : « Disons allégoriquement qu'Orphée, fils du soleil, est le Christ, Fils de Dieu le Père, qui, dès le commencement, conduisit Eurydice, c'est-à-dire l'âme humaine, par la charité et l'amour, et s'unit à elle, dès le commencement, par une prérogative spéciale. Mais cependant un serpent, le diable, s'approcha de la nouvelle épouse, c'est-à-dire de celle qui est créée *de novo*, alors qu'elle cueillait des fleurs, c'est-à-dire lorsqu'elle saisit le fruit défendu, la mordit par tentation, mourut de son péché, et finalement fut envoyée en Enfer. Voyant cela, Orphée-Christ voulut descendre en personne en enfer et reprit ainsi son épouse, c'est-à-dire la nature humaine et, l'arrachant au royaume des ténèbres, il la conduisit avec lui à la lumière du jour, en prononçant ce verset du Cantique des Cantiques (2, 10) : "Monte, ma bien-aimée et viens". »

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ *Ibid.*, p. 127 : Friedman évoque les jeux étymologiques propres à cette période, où le nom d'Orphée est compris comme étant issu d'« *orios phone* », qui fait de lui la représentation du musicien par excellence.

notamment sous l'influence des *Mitologiae* de Fulgence¹, jusqu'à ce que le Moyen-âge considère la figure comme une allégorie aux accents moraux².

2.3. Orphée à la Renaissance

Au seizième siècle, nous assistons non « plus [à] une survivance (du mythe), mais [à] une renaissance »³. Les poètes de cette période interrogent son ancienneté et la confrontent à la fraîcheur d'un renouveau du lyrisme, en l'y intégrant avec subtilité⁴. La mythologie « fait percevoir la nature à travers une interprétation qui lui donne un sens plus vrai que la sensation brute »⁵, elle est « connaissance affinée du vrai »⁶. Les poètes de la Pléiade, notamment, rompent les liens avec le merveilleux médiéval⁷, mais trouvent toujours dans le mythe un « rôle pédagogique : révélation des puissances de la nature et des secrets de l'histoire, formation morale et théologique des esprits modernes »⁸. Le mythe conserve ainsi, dans une certaine mesure, son caractère explicatif, fondamental. Les poètes de la Pléiade y trouvent une source « de figures et de sujets »⁹, « réservoir de concepts, voire de méthodes, aptes à faire comprendre ce qui échappe à la logique et à la dialectique scolaire »¹⁰. Mais à cette fonction s'ajoute la volonté d'utiliser la mythologie comme « recours contre la vulgarité »¹¹ :

les mythes classiques ont pour fonction de suggérer, de préparer et de soutenir la conviction que le temps présent, que la renaissance des lettres voient germer de nouveaux Nestors, et de nouveaux Orphées, sous la providentielle projection de

¹ *Ibid.*, p. 113-114 : « Selon Fulgence, Orphée et Eurydice représentaient deux aspects de l'art musical : la capacité des mots à émouvoir l'auditeur et l'harmonie plus mystique des tons. [...] A partir de cette interprétation du mythe, plus intéressée par l'art que par la réflexion morale, on peut suivre la trace de plusieurs descendants éminents qui firent d'Orphée un champion de l'éloquence ou de la musique. ».

² *Ibid.*, p. 121 : « Pour Boèce, la fable d'Orphée sert d'avertissement : elle prémunit contre les puissances des passions viles qui prévaudraient sur la partie supérieure de l'âme. Orphée représente l'âme humaine qui, s'évadant du corps et de la terre, est tirée en arrière par son incapacité à rejeter les choses de ce monde – son amour pour Eurydice. En associant la femme d'Orphée à l'obscurité spirituelle vers laquelle il retourne, Boèce émet un jugement implicite à l'encontre d'Eurydice »

³ M. Frappier, « Jean Lemaire de Belge et les Beaux-Arts », dans *Atti del Vto CILLM* (1951), p. 113-114. Pour Demerson, « L'époque de la Pléiade, de 1545 à 1560, est l'âge d'or de la poésie mythologique moderne » (op. cit., p. 604).

⁴ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, op. cit., p. 595.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 120.

¹⁰ E. Mehl, « Le Complexe d'Orphée », sur le site de Fabula : www.fabula.org/colloques/document83.php

¹¹ *Ibid.*, p. 43. Pourtant, comme le remarque Demerson, le mythe est partout à cette période, sur les toiles et jusque dans la vaisselle (*Ibid.*, p. 48.), mêlant paradoxalement la vie des anciens dieux avec le quotidien des hommes.

nouveaux Jupiters ; en ce siècle où se réveille l'Esprit, tout grand projet veut s'inscrire dans une fabuleuse tradition.¹

« Œuvre fiévreuse de rénovation de la lyre française »², *La Deffence et illustration de la langue françoise* de Du Bellay prône ainsi, dans une perspective de rénovation de la langue et de la littérature française, l'imitation des auteurs grecs et latins³ et propose d'introduire le mythe antique dans la poésie de langue française : « y entremeslant quelquesfois de ces Fables anciennes, non petit ornement de Poésie »⁴. Il s'agit là de trouver une voie médiane entre l'originel du mythe et l'originalité du poème⁵, où le mythe représente « une forme plus pure »⁶ à partir de laquelle l'espace poétique se constitue. Orphée participe à ce mouvement d'innutrition⁷, entre imitation et invention⁸. La référence au personnage « fait appel à la mémoire avant de pouvoir parler à l'imagination »⁹, c'est-à-dire renvoie le lecteur à une culture érudite qui trouve sa naissance dans les œuvres antiques. En réécrivant cette figure mythique, le poète s'engage à revenir à « la naissance de la parole »¹⁰, sorte de langage originaire¹¹ qui dévoilerait une vérité connue des Anciens.

¹ *Ibid.*, p. 159.

² G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 604.

³ *Ibid.*, p. 69 : il y aurait la « fascination d'un art nouveau, rajeuni et enrichi, dont l'exemple devait encourager le poète français à entrer en concurrence avec les Anciens ». Cette opération de rénovation de la langue vernaculaire aura aussi lieu en Suède, notamment chez un Stiernhielm, mais un siècle plus tard (J.-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, *op. cit.*, p. 69). Ce dernier promouvra, comme les poètes de la Pléiade, l'alliance de la mythologie gréco-latine avec des exigences nationalistes qui passent par la redécouverte de la langue « originelle » suédoise, notamment dans un texte fondamental : *Hercule*.

⁴ J. du Bellay, *La Deffence et l'illustration de la langue françoise & L'Olive*, *op. cit.*, p. 133.

⁵ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 70 : « préserver son originalité en redécouvrant ses propres mythes généalogiques ».

⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷ E. Mehl, « Le Complexe d'Orphée », sur le site de Fabula : www.fabula.org/colloques/document83.php : « la très fine conceptualisation que la philosophie de la Renaissance a su développer autour du mythe d'Orphée, en s'appuyant sur la connaissance précise, littérale, de la poésie orphique, et du mythe d'Orphée tel que la poésie latine l'a transcrite ». Pour G. Demerson (*op. cit.*, p. 52), « L'imitation n'est pas un emprunt, mais un pillage profitable ».

⁸ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 53 : « L'imitatio est une forme d'inventio, notamment dans le choix et le traitement personnel des thèmes mythologiques anciens. [...] L'imitation de modèles anciens ne peut se pratiquer qu'au sein d'une certaine communauté de culture ». *Ibid.*, p. 581 : « Même lorsqu'ils imitent de très près, les poètes de la Pléiade modifient leur modèle, ajoutent ou retranchent selon leur inspiration [...] une culture classique étendue, assimilée avec enthousiasme, laisse à nos poètes une liberté, une fantaisie de choix que ne connaissent pas leurs prédécesseurs, assujettis à reproduire des formes d'expression qu'ils dominaient mal ». Pour Benedikte Andersson, Orphée « préside à la redéfinition de la mythologie » et « l'identité lyrique, recueillie dans la fable, suffit à garantir l'autorité poétique » (*L'Invention lyrique, Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, *op. cit.*, p. 534).

⁹ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰ A. Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, *op. cit.*, p. 25.

¹¹ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 603 : « Les mythes de l'inspiration sont une introduction au monde étrange du lyrisme, dont ils révèlent l'origine spirituelle ».

Orphée est ensuite assimilé au lyrisme « qui se chantait sur la lyre »¹, dont la première caractéristique réside dans sa musicalité, mais aussi le pouvoir magique de cette dernière². Les poètes de cette période, en effet, se trouvent à un tournant décisif pour le genre : « la poésie est encore vocale mais [...] l'autorité de la lettre s'est imposée aux dépens de celle de la voix »³. Orphée, « antique patron des musiciens »⁴, est une « personnificatio[n] symboliqu[e] des pouvoirs spirituels de la poésie »⁵ :

Grâce au mythe d'Orphée, les poètes de la Pléiade définissent leur art comme la voix qui donne une âme : la voix qui exige une réponse de l'écho des forêts, la voix qui rend sensibles à la beauté les esprits des maîtres de ce monde, c'est-à-dire le chant qui redécouvre la fable du monde et les mythes dont vit une société ; grâce à cette légende, le ton de la célébration garde sa dignité antique ; l'orphisme lyrique est l'âme de la Pléiade.⁶

Orphée représente chez eux la figure du poète, « par l'assimilation de l'énoncé poétique au chant orphique »⁷, et vient s'intégrer au rythme spécifique du poème. Les poètes de la Pléiade réécrivent alors le personnage⁸, se référant « aux éminents pouvoirs du poète-Orphée »⁹ et s'attachant à « sui[vre] les pas d'Orphée »¹⁰ car

la Poésie n'estoit au premier aage qu'une théologie allégorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secretz qu'ils ne pouvoient comprendre quand trop ouvertement on leur decouvroit la vérité.¹¹

¹ *Ibid.*, p. 7. Pour B. Andersson, (*L'Invention lyrique, Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard, op. cit.*, p. 19), Orphée serait « le parangon du poète » chez Ronsard, qui se considère comme le « premier auteur lirique François » (*Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, Société des Textes Français Modernes, 1914, I, p. 43).

² Pour Demerson, le lyrisme « a une fonction opératoire » (*op. cit.*, p. 8) dont le « charme, un secret connu des anciens donne à ce poète le pouvoir d'entraîner les âmes en des directions opposées, et arbitraires » (*Ibid.*).

³ B. Andersson, *L'Invention lyrique, Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard, op. cit.*, p. 723.

⁴ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 490.

⁶ *Ibid.*, p. 599.

⁷ L. Plate, « Orphée, le regard et la voie : pour une analyse narratologique de la réécriture des mythes », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

⁸ Demerson souligne l'importance d'Orphée chez Ronsard, Du Bellay ou Jodelle, mais aussi chez Baïf, qui « se reconnaît en son patron, Orphée, le chanteur efficace qui a su, deux fois vainqueur, trouver la voie des Enfers » (*Ibid.*, p. 589). Il propose aussi un relevé exhaustif des poèmes présentant le personnage aux pages 588 et suivantes. Pour B. Andersson, Ronsard « se voulait Orphée » (*L'Invention lyrique, Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard, op. cit.*, p. 723).

⁹ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 163. Orphée serait le « mythe du charme » (*Ibid.*, p. 507).

¹⁰ P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nrf Gallimard, 1994, p. 439.

¹¹ P. de Ronsard, *Art poétique françois*, dans *Œuvres complètes*, XIV, Paris, Librairie Marcel Didier, 1949, p. 4.

Ronsard fait du mythe un moment de révélation, se plaçant dans la continuité de ses fonctions depuis l'Antiquité. Comme Du Bellay, il voudrait ainsi jouer « d'un Luc bien accordé au son de la Lyre Grecque, et Romaine »¹. La métaphore de l'instrument à cordes revient tout au long de la deuxième partie de la *Deffense*, Du Bellay exhortant « Phebus Apollon, que la France, apres avoir été si longuement sterile, grosse de luy enfante bien tost un Poëte, dont le Luc bien resonnant face taire ces enroutées Cornemuses »². Chez lui, le poète s'incarne dans une figure de musicien qui n'est évidemment pas sans rappeler Orphée, notamment à travers la référence à Apollon, lui qui dans le mythe antique confie la lyre des dieux au chancre thrace.

Mais la Réforme viendra opposer la mythologie antique et les images bibliques, déstabilisant la présence de cette figure dans la poésie de cette période. Orphée, comme les autres personnages mythiques, est condamné car il renvoie au merveilleux et à la fable³. On lui préfère alors parfois le recours à des éléments plus personnels, chrétiens⁴. La concurrence avec les figures chrétiennes est rude, jusqu'au risque de mettre à mal le personnage d'Orphée :

La tradition du lyrisme chrétien n'avait pas oublié les paroles de saint Jérôme : « Notre Pindare à nous, c'est David » (*Epist.* 30), de saint Augustin : « David plus ancien que tous les poètes » (*Epist.* 37), qui avait joué un grand rôle de la constitution d'une culture moderne originale.⁵

Chez Marot, par exemple, dans son épître au Roi « Sur la tradition des Pseaumes », David est représenté supérieur à Orphée⁶. Certains « dédaignent les fables d'Orphée, Homère ou Callimaque pour se consacrer aux louanges du vrai Dieu »⁷, comme François Habert qui repousse le « vieil harpeur de Thrace », « car il chanta des faux dieux les amours »⁸.

¹ J. Du Bellay, *Deffense et illustration de la langue française*, *op. cit.*, p. 133.

² *Ibid.*, p. 169.

³ *Ibid.* Demerson cite ainsi Jodelle : « Fuyons ces vois *menteresses* » (*Ibid.*, p. 264).

⁴ *Ibid.*, p. 266. Le recours à la mythologie vient alors rencontrer le lyrisme personnel (et non pas l'inverse) : « si Ronsard choisit à un moment donné d'adopter les mythes d'Horace, c'est que la mythologie horatienne exprime des sentiments qui étaient déjà ronsardiens » (*Ibid.*, p. 582). Pour Marie-Madeleine Fragonard, « La Renaissance se caractérise par l'apparition de la notion d'écriture personnelle » (« Changements, ruptures et sentiment de rupture », dans *Littératures classiques*, XXXIV, automne 1998, p. 210). Chez Ronsard, cela se concrétise notamment par l'invention d'un épisode au mythe d'Orphée, où sa mère, la muse Calliope, intervient dans « L'Orphée, en forme d'Elégie » (Benedikte Andersson, *L'Invention lyrique, Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, *op. cit.*, p. 510).

⁵ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 254-255.

⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁷ *Ibid.*, p. 256.

⁸ Cité par Demerson, *Ibid.*, p. 263.

Certains poètes tentent de conformer les figures mythiques aux exigences de l'Eglise, en allant au-delà d'une simple christianisation de figures païennes¹. Chez Ronsard, il est « habillé d'un long sourplis blanc »² dans l'épithaphe d'Hugues Salel, comme dans *Les Regrets* de Du Bellay, où il est un « grand prêtre de Thrace au long soureply blanc »³. Orphée est souvent lié à la philosophie et à la théologie, héritage des transformations de la figure mythique au Moyen-âge :

Ce rapport entre Orphée, philosophie et théologie traversera toute la Renaissance, par le biais de la *prisca theologia*, déjà évoquée dans cette étude. Par la suite, on assistera à un net changement d'orientation, l'accent portant dès lors sur la philosophie et la théologie, mais sur la philosophie seule, comprise comme résolument distincte et indépendante de la théologie.⁴

Les rapprochements effectués avec le Christ, David ou encore Moïse facilitent ces assimilations, que l'on retrouve dans le traitement du personnage d'Eurydice, qui se mêle à Eve, puisqu'elles sont toutes deux mordues par un serpent et responsables d'un mouvement vers le bas : la chute pour Eve et la descente aux Enfers (mais aussi le démembrement d'Orphée) pour Eurydice⁵.

A la fin de la Renaissance, le divorce entre la mythologie païenne et le Christianisme est consommé⁶. La dimension religieuse du mythe est écartée, ce qui explique son maintien dans l'espace littéraire. Il devient un « héritage mythologique »⁷, « trésor culturel »⁸. Vidés de leur substance sacrée, les mythes peuvent alors côtoyer la religion dominante, « "sauvé[s]" par les poètes, les artistes et les philosophes »⁹. Chez Du Bellay, le choix entre le chrétien et le païen est crucial¹⁰. Chez Jodelle, Orphée continue à apparaître, mais sa portée a changé : « c'est par le dieu fait homme, Orphée véritable, que l'homme descend victorieusement aux

¹ Pour Emerson, « ils ont retrouvé le sens primitif de la création mythographique (...) interprétant intellectuellement la fonction fabulatrice, il la concevait comme le déguisement conscient d'une réalité bien défini : un fabuleux manteau recouvre une révélation que le discours rationnel ne parvient pas à expliciter totalement » (*Ibid.*, p. 595).

² Cité par Brunel dans « Les Vocations d'Orphée », *op. cit.*, p. 45.

³ J. du Bellay, *Les Regrets*, *op. cit.*, p. 88.

⁴ J.-M. Roessli, « De l'Orphée juif à l'Orfée écossais : Bilan et perspectives », dans Friedman, *op. cit.*, p. 327.

⁵ K. Bouwer, « Le Châtiment d'Orphée d'Andrée Christensen : Eurydice rachetée ? », *op. cit.*

⁶ J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Traditions and its place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1953, p. 320 et suivantes.

⁷ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 194.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰ G. Emerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 326.

Enfers »¹. Chez Ronsard, le mythe possède la « faculté merveilleuse d'ajouter à la nature une création artificielle »² dans un texte « Tout ciselé de fables poétiques, / Ou buriné de médailles antiques »³.

2.4. Du classicisme aux Lumières

Selon Barthes, « La poésie classique [...] serait un système fortement mythique, puisqu'elle impose au sens un signifié supplémentaire, qui est la *régularité* »⁴ : « la règle de la poésie classique constituait un mythe consenti, dont l'arbitraire éclatant formait une certaine perfection, puisque l'équilibre d'un système sémiologique tient à l'arbitraire de ses signes »⁵. Aux dix-septième et dix-huitième siècles, les Orphées se multiplient. Chez La Fontaine, il est porteur des « charmes de ma voix »⁶ ; chez Théophile de Viau il représente le poète par excellence, notamment parmi les « nouveaux Orphées »⁷ de son « Ode au prince d'Orange » :

Mais quand je pense à ta valeur,
Ô que mon sort a de malheur !
Car même de nouveaux Orphées
Ne pourraient, en flattant les dieux,
Dire si bien que tes trophées
Ne méritent encore mieux.⁸

Bien que ce dernier traite parfois le mythe avec un libéralisme sur lequel nous reviendrons par la suite, Orphée incarne toujours une référence en matière de puissance du verbe poétique : « la masse du rocher / Se laissa quelquefois toucher / Aux chansons que disait Orphée »⁹. Il regrette ne pas posséder les qualités du chantre thrace :

Si j'avais la vigueur de ces fameux Latins,
Ou l'esprit de celui qui força les destins,
Qui vit à ses chansons les Parques désarmées
Et de tous les damnés les tortures charmées

¹ *Ibid.*, p. 263.

² *Ibid.*, p. 316.

³ *Ibid.*, p. 317.

⁴ R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 845.

⁵ *Ibid.*, p. 846.

⁶ J. de La Fontaine, *Recueil de poésies chrétiennes et diverses : dédié à Monseigneur le prince de Conty*, 1671, p. 158, en ligne : gallica.bnf.fr.

⁷ T. de Viau, *Œuvres poétiques, Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Paris, Classiques Garnier, 2008, p.25.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, « La Maison de Sylvie », I, p. 321.

Quand pour l'amour de lui le Prince des Enfers
Laissa vivre Eurydice et la tira des fers ;¹

Orphée apparaît aussi au théâtre chez Corneille, dans *La Toison d'or*², mais surtout s'épanouit dans les pièces musicales : dans les ballets – entre autres – de Lully, les compositions de Rameau, Haydn ou Mozart, en poésie bien sûr, chez Anna Maria Lenngren³ en suédois dans un texte lié à l'opéra, mais aussi chez Klopstock en allemand. En Suède, Orphée côtoie les trois systèmes mythologiques dominants, issus de la Bible, de l'Edda et de l'Antiquité. Dans les *Epîtres de Fredman* de Bellman, Orphée apparaît toujours en possession de ses attributs musicaux, avec ses « cymbales, flûtes et luths » (« cymbaler, flöjter och lutor »⁴). C'est l'âge d'or de l'Orphée musicien. A cette époque de retour aux Anciens⁵, Orphée est le plus souvent un triomphateur, et le sujet lyrique s'identifie au personnage à travers ce fantasme de toute-puissance⁶.

On observe toutefois une entreprise de désacralisation du mythe antique durant cette période⁷, liée à une montée en puissance du Christianisme, qui condamne avec force ces références au paganisme⁸. Ce sont les rationalistes qui prennent le relais de la condamnation de la mythologie et du merveilleux, au siècle suivant, bien que le mythe reste très présent dans

¹ *Ibid.*, « Elégie », p. 208.

² Nous découvrons Orphée à la scène V de l'acte I : « Prends ton luth, cher Orphée, et montre à la déesse / Combien ce doux espoir charme notre tristesse. » (P. Corneille, *Œuvres*, VI, Paris, Hachette, 1862, p. 279), puis à la scène suivante il « chante » (*Ibid.*, p. 280). Mais Médée se moque : « Vos demi-dieux, Orphée, ont peine à vous entendre » (*Ibid.*, p. 342). Dans ses « Desseins », Corneille précise bien qu'elle « prend l'occasion de le railler de ce que sa voix ne porte point jusqu'à eux » (*Ibid.*, p. 242). L'introduction de la *raillerie* dans les représentations d'Orphée sera d'ailleurs l'objet d'une partie de notre étude. Dans l'examen de la pièce, il précise la portée du mythe dans la société de son temps : « L'Antiquité n'a rien fait passer jusqu'à nous qui ne soit généralement connu que le voyage des Argonautes ; mais comme les historiens qui en ont voulu démêler la vérité d'avec la fable qui l'enveloppe, ne s'accordent pas en tout, et que les poètes qui l'ont embelli de leurs fictions ne se sont pas assez accordés pour prendre la même route, j'ai cru que pour en faciliter l'intelligence entière, il était à propos d'avertir le lecteur de quelques particularités où je me suis attaché, qui peut-être ne sont pas connues de tout le monde » (*Ibid.*, p. 245). Dans cet avertissement au lecteur, on reconnaît une analyse fine du fonctionnement du mythe : connu « généralement », il passe de main en main, des historiens aux poètes (qui au passage le font considérablement varier), au point que certains éléments sont placés dans l'ombre. L'auteur cite ses sources (Valérius Flaccus, Noël le Comte, Denys le Milésien, ou encore Sénèque) et entend remédier à ces difficultés dans ce texte qui précède le texte, comme pour recréer artificiellement la rumeur du mythe au préalable, afin que le lecteur de *La Toison d'or* soit en mesure de retrouver le goût de la légende, qui passerait donc avant tout par la reconnaissance.

³ Anna Maria Lenngren (1754-1817) est une poète et traductrice suédoise. Pour plus de détails, voir la notice de J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 138-139.

⁴ C.M. Bellman, *Samlade Skrifter, Fredmans Epistel* n°37, "Till Mollberg på post vid Kungsträdgården", Göteborg, Backmans och Gumperts Förlag, 1836, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. XXIII.

⁶ L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 30.

⁷ Voir M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 127.

⁸ P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, op. cit., p. 39 : « Partout présente, la mythologie perd, cependant, sa verdeur du siècle précédent ; purement ornementales, ses fictions ne constituent plus qu'un langage traditionnel, conventionnel, bientôt usé. La double rigueur cartésienne et janséniste interdisait toute connivence avec l'esprit du polythéisme. Le christianisme sévit contre les fables jusque chez les érudits. »

la poésie¹. Chez les philosophes des Lumières², on s'interroge sur la place du sacré. Fontenelle, dans *De l'origine des fables*, refuse par exemple tout crédit aux fables, car « il oppose les temps archaïques, temps de l'ignorance et de la superstition, aux temps modernes, temps de la connaissance et de la raison »³. Les Lumières entreprennent ainsi une sape du sacré, qui déstabilise fortement la mythologie en général et Orphée en particulier :

De l'âge classique au Romantisme, une évolution toute paradoxale se poursuit : la désacralisation de la Fable – volontiers réduite à la seule fonction ornementale, au procédé de style, à un merveilleux qui ne croit plus en lui-même et qui doit se lier, comme le conseille Marmontel dans son article de *L'Encyclopédie*, à la vraisemblance et au raisonnable – a pour conséquence une résurrection du mythique.⁴

Pour Voltaire, prenant l'exemple de Minerve ou de Vénus dans son *Dictionnaire philosophique*, les fables⁵ sont avant tout allégoriques, il ne faut pas leur donner une quelconque portée historique⁶, ce qui équivaut chez lui à une condamnation en bonne et due forme. Les mythes ne sont plus à ses yeux que « la corruption des histoires anciennes, ou le caprice de l'imagination »⁷, « grossièrement imité[s] »⁸, « amusement de l'ancien monde »⁹. Mais surtout, Voltaire nie leur pouvoir de révélation, lorsqu'il conclut : « Vous n'avez su ni trouver des vérités ni mentir habilement »¹⁰. Le mythe, dans cette perspective, véhicule un mensonge opposé à la découverte de la raison. Dans ses « Notes sur l'enchantement », il se moque d'ailleurs d'Orphée : « Il n'y a guère d'animaux qu'on n'accoutume à venir au son d'une musette ou d'un simple cornet pour recevoir sa nourriture »¹¹. C'est une idée que l'on

¹ *Ibid.*, p. 55.

² On notera que le siècle des Lumières, « souvent jugé sans poésie » (J-P. Lefebvre, *Anthologie de la poésie allemande*, op. cit., p. XXVII), prépare activement la poésie moderne (*Ibid.*, p. XXVIII). L'influence des Lumières françaises sur les intellectuels de langue allemande et suédoise est considérable. Des auteurs comme Hedvig Nordenflycht ou encore Olof von Dalin affichent clairement leurs liens avec les philosophes français de cette période, mais aussi avec la poésie classique du dix-septième siècle, dont les traces sont particulièrement visibles chez Samuel Columbus. Voir notamment les notices de J-C. Lambert, dans *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit.

³ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 128.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁵ Voltaire utilise ce terme, entre autres, pour désigner ce qu'aujourd'hui nous appelons *mythe*.

⁶ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 189 : « Les plus anciennes fables ne sont-elles pas visiblement allégoriques ? ».

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Voltaire, « Notes sur l'enchantement », dans *Questions sur l'Encyclopédie*, cinquième partie (1771), cité par Y. Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 19.

trouvait déjà chez Fontenelle dans *De l'origine des fables*, qui regrettait le fonctionnement du mythe :

Les récits que les premiers hommes firent à leurs enfants, étant donc souvent faux en eux-mêmes, parce qu'ils étaient faits par des gens sujets à voir des choses qui n'étaient pas, et, par-dessus cela, ayant été exagérés, ou de bonne foi, selon que nous venons de l'expliquer, ou de mauvaise foi, il est clair que les voilà déjà bien gâtés dès leur source. Mais assurément ce sera bien pis, quand ils passeront de bouche en bouche ; chacun en ôtera quelque petit trait de vrai, et y en mettra quelqu'un de faux, et principalement du faux merveilleux qui est le plus agréable ; et peut-être qu'après un siècle ou deux, non seulement il n'y restera rien du peu de vrai qui y était d'abord, mais même il n'y restera guère de chose du premier faux.¹

Orphée est profondément ébranlé par ces multiples attaques. Lui qui fournissait une explication sur le fonctionnement du monde se voit remplacé par un nouveau culte : celui de la raison, et à travers lui, de la science, pour laquelle le pouvoir enchanteur du *carmen* doit être relégué au rang de superstition. Le mythe antique est parfois ridiculisé, notamment dans l'épître 66 de Bellman² : « Vide ta bouteille et prends ton temps, / Ensuite, dans ton Olympe, en paix, / Echauffe ton génie »³. L'écart entre la représentation d'un sujet lyrique ivre (à la strophe précédente, Bellman enjoint son lecteur : « Bois un coup ») et la référence à l'Antiquité est savoureuse... Le mythe est mis à distance dans un monde qui interroge les liens entre le sacré, la tradition et le développement des sciences. Le destin d'Orphée est fortement bouleversé par ces changements, et l'on ne peut pas laisser de côté des poèmes comme « Prométhée » de Goethe qui place l'humain devant le divin, face à un « Zeus aussi indifférent qu'inutile »⁴ :

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst!
[...]
Wer half mir wider
Der Titanen Übermut?
Wer rettete vom Tode mich,
Von Sklaverei?
Hast du's nicht alles selbst vollendet,
Heilig glühend Herz?
Und glühtest, jung und gut,
Betrogen, Rettungsdank
Dem Schlafenden dadroben?

Couvre ton ciel, Zeus,
D'une fumée de nuages,
[...]
Qui m'a aidé
Contre l'arrogance des Titans ?
Qui m'a sauvé de la mort,
De l'esclavage ?
N'as-tu pas seul tout parachevé,
Coeur de pitié se consumant,
Et ne te consumais-tu, jeune et bon
Et dupé, en grâces de délivrance
Vers le dormeur là-haut ?

¹ Fontenelle, *Œuvres complètes*, t. II, Genève, Slatkine, 1968, p. 389.

² Carl Micharl Bellman (1740-1795) est considéré comme « l'un des plus incontestables miracles de la poésie suédoise ; l'un des plus intransférables aussi » (J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 112). Poète suédois attaché profondément à la ville de Stockholm, il associe poésie et musique (l'année de sa mort sont publiées les *Chansons de Fredman*) dans une veine parodique parfois cocasse. Le divin se mêle joyeusement aux danses et aux chants des personnages, dans une ambiance décadente.

³ J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 125.

⁴ L. Calvié, « Le soleil de la liberté »: Henri Heine (1797-1856) : l'Allemagne, la France et les révolutions, op. cit., p. 236.

Le poème s'ouvre sur une adresse directe à Zeus, roi des dieux, à la deuxième personne du singulier, mais sans majuscule, et immédiatement représente son inefficacité par la mention de « la brume de nuages » (Wolkendunst »), à l'évaporation rapide. L'expression de la colère, avec l'emploi de l'exclamation², fait du sujet lyrique un avatar de Prométhée, ce héros qui comme Orphée va à l'encontre des lois divines. La quatrième strophe (reproduite ici) souligne la vanité du divin, avec une série de questions qui prennent la forme d'accusations. Les deux interrogations qui ouvrent la strophe suivante poursuivent cette prise de distance énergique d'avec le dieu grec, et le poème se referme sur le pronom de la première personne, soulignant le glissement qui s'est alors opéré, du divin vers l'humain :

Hier sitz ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen,
Genießen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich.

Ici je me tiens, fais des humains
A mon image,
Une race qui me soit semblable
Pour souffrir, pour pleurer,
Pour guérir et pour s'égayer,
Et de toi ne pas se soucier
Comme moi.³

La deuxième personne est associée à la négation de l'avant-dernier vers, et cette strophe encadrée par le pronom « ich » fait du moi un élément dominant face au déclin du divin. La figure d'Orphée apparaît ailleurs dans son œuvre⁴ et renvoie aux « Urworte », c'est-à-dire les *paroles premières*, jouant avec le sémantisme du préfixe *Ur-* qui renvoie aux origines. Goethe s'inscrit dans une tendance plus large en Allemagne, qui tente de rationaliser le mythe et le rendre valide selon les critères de l'histoire et de la science moderne⁵. « [A] l'époque de Goethe, seul Hölderlin semble avoir complètement accepté le mythe, avec une foi presque enfantine »⁶. Si les personnages mythiques apparaissent, bien sûr, leur mise en crise est perceptible. Nous y reviendrons.

¹ J-P. Lefebvre, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, op. cit., traduction de J-R. Bloch, p. 372-375. En note, l'édition de la Pléiade précise qu'il s'agit d'un « cri de révolte d'une violence inouïe contre l'autorité des pères et l'ordre d'Ancien Régime » (*Ibid.*, p. 1504). La traduction de « Heilig » par « de piété » appelle peut-être à commentaire, en ce que ce terme entraîne avec lui une connotation différente en français : *heilig* serait plutôt *saint, sacré, sacré*.

² Le traducteur ne reproduit pas les exclamations de la première strophe, au deuxième et au cinquième vers, pourtant essentielles à la lecture de ce texte révolté.

³ *Ibid.*, p. 374-375.

⁴ P. Bishop, *Reading Goethe at midlife, Ancient Wisdom, German Classicism, and Jung*, op. cit., p. 139: « il y a le Goethe olympien, le “grand païen”, [...] le Goethe apollinien, l'homme de la cour de Weimar, le ministre d'Etat, l'admirateur du classicisme gréco-romain » (“there is the Olympian Goethe, the ‘great pagan’, [...] the Apollonian Goethe, the man of the Weimar court, the state minister, the admirer of Greco-Roman classicism”).

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ H. Hatfield, *Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, op. cit., p. 1 : “in the Age of Goethe, only Hölderlin seems to have accepted the myth completely, with an almost childlike faith”.

Le mythe se maintient pourtant dans la littérature et la poésie. En suédois, Kellgren brandit toujours avec confiance « ma cithare héroïque »¹ dans « La Nouvelle Création ou Le Monde de la fiction », et une « lyre » qui « Te rendra immortelle » dans « A Rosalie »². En allemand, on reste fasciné par le mythe antique, que l'on pense à Klopstock et à ses *Odes* imitées d'Horace, où dans « A mes amis » (« An meine Freunde ») il évoque Orphée, métaphore du poète³. Pour Robic, les références parfois assimilées à « une Grèce de pacotille et de badinage galant »⁴ sont légion. Mais elles se complexifient à la fin du siècle.

2.5. Orphée au dix-neuvième siècle : des larmes à l'éclat de rire

Avec les découvertes archéologiques du siècle précédent et la création de l'Ecole d'Athènes⁵, l'Antiquité revient sur le devant de la scène⁶ et on se passionne pour la question du mythe, dans lequel certains voient la possibilité de renouer avec les origines du langage⁷. La « mythologie nouvelle »⁸ de Schlegel explore ainsi les sources d'une littérature qu'il qualifie d'originelle, considérée comme authentique. Les auteurs de cette période recherchent alors les origines de la poésie dans différentes sources, que ce soient des mythologies différentes, ou bien le Moyen-âge. En Suède, on redécouvre la mythologie nordique, avec des auteurs comme Tegnér⁹ qui dans la *Saga de Frithiof* (1825) repense l'Antiquité scandinave « à travers un voile de christianisme et d'idéologie romantique »¹⁰. Rydberg, à l'autre extrémité du siècle, repensera lui aussi les mythes scandinaves dans ses *Recherches sur la mythologie germanique* (1886-1889)¹¹. En Finlande, on revient aux héros nordiques, comme

¹ J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 135.

² *Ibid.*, p. 137.

³ R. Selbmann, *Dichterberuf, Zum Selbstverständnis des Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, op. cit., p. 26-27.

⁴ M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*, p. 62-63, pour une synthèse de l'importance de la Grèce antique dans la poésie du début du dix-neuvième siècle.

⁷ P. Ricœur, « Mythe », dans *Encyclopédie universelle*, op. cit., p. 1049.

⁸ F. Schlegel, *Kritische Schriften*, Munich, Wolfdiétrich Rasch Verlag, 1971, p. 258.

⁹ Cet intérêt pour la mythologie nordique n'est en aucun cas un refus de l'Antiquité gréco-latine chez les poètes de langue suédoise. A la même époque, en 1822, on trouve d'ailleurs un drame inspiré du mythe d'Orphée chez Stagnelius, *Les Bacchantes* (*Bacchanterna*), ou encore des sonnets dédiés à Narcisse. Voir G. Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, op. cit., p. 226 et 235.

¹⁰ Maury, cité par J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 150.

¹¹ J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 195.

dans l'épopée du *Kalevala* de Lönnrot (1835)¹, mettant en scène un personnage de musicien enchanteur proche d'Orphée, Väinämöinen. Ces choix sont éminemment politiques.

Orphée entre dans le siècle avec de sérieuses blessures, qui pourraient affecter ses chances de survie à une époque où le progrès et la science remplissent les fonctions explicatives du mythe ancien, profondément remis en question. Heine² et Chateaubriand refusent ainsi la mythologie au profit du christianisme :

On ne peut guère supposer que des hommes aussi sensibles que les anciens eussent manqué d'yeux pour voir la nature et de talent pour la peindre si quelque cause puissante ne les avait aveuglés. Or, cette cause était la mythologie, qui, peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence et aux bois leur rêverie. [...] le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature.³

Chez Hugo, on retrouve une volonté de mettre à distance la mythologie grecque⁴ au profit du christianisme, notamment dans sa préface aux *Odes et ballades*⁵. On ne peut séparer cette réaction de son contexte politique : l'Europe est bouleversée par la Révolution française et la violente remise en cause de la monarchie⁶, or dans « Les Dieux de la Grèce » (« Die Götter Griechenlands »⁷), Schiller oppose le monde moderne et le monde ancien, préférant cet âge d'or à une époque jugée décadente⁸. Hugo, Chateaubriand et Schiller associent la mythologie grecque à l'Ancien régime, tandis que le christianisme incarne la possibilité d'un renouvellement après la Révolution⁹. La référence au mythe est alors un moyen de s'engager

¹ G. Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, op. cit., p. 266.

² Voir notamment l'analyse de H. Hatfield, *Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, op. cit., p. 13 et suivantes.

³ F.-R. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, t. I, seconde partie, livre quatrième, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1966, p. 315.

⁴ P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 63. Voir aussi Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 85 et 94 : « Si la Grèce allait prendre sa revanche et tenir une bonne place dans la seconde série de la *Légende des siècles* [...] celle-ci n'occupera jamais chez Hugo la place éminente qu'elle occupe chez Banville, car elle reste liée à une condamnation du polythéisme "tyrannique", l'Olympe des dieux incarnant toujours l'Olympe des rois pour le poète ».

⁵ V. Hugo, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. I, Bruxelles, Société typographique belge, 1837 : « Si la littérature du grand siècle de Louis le Grand eût invoqué le christianisme au lieu d'adorer les dieux païens, [...] le triomphe des doctrines sophistiques du dernier siècle eût été beaucoup plus difficile, peut-être même impossible ».

⁶ L. Calvié, « *Le soleil de la liberté* » : *Henri Heine (1797-1856)*, op. cit., p. 235 : « Ce débat portait sur les connexions entre le soutien politique à la Révolution française et la référence à l'Antiquité, essentiellement grecque, dans les lettres et la pensée allemandes du milieu du dix-huitième siècle au début du dix-neuvième. »

⁷ F. Schiller, *Gedichte, Dramen I*, München, Carl Hanser Verlag, 2006-2009, p. 163 et suivantes.

⁸ L. Calvié. « Henri Heine et les dieux de la Grèce », op. cit., p. 31.

⁹ A. Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Nrf Gallimard, 2005, p. 160 : « Pour la génération de 1830, le christianisme s'identifie à la Révolution, et la démocratie sera son prolongement, militant pour la liberté et l'égalité, pour le perfectionnement du monde politique après le monde intellectuel et moral ».

politiquement¹. Dans *Le Génie du Christianisme*, par exemple, le choix d'un sujet contemporain pour le poème (épique en l'occurrence) revient à cet impératif : « il faut chanter sa nation »².

Pourtant, chez de nombreux « mages romantiques »³, la magie, l'émerveillement, voire la fascination qu'exerce le mythe sur eux ne tarissent pas tout à fait⁴. Le dix-neuvième siècle sera alors travaillé en profondeur par une tension interne, entre refus du mythe et son maintien, très souvent à l'intérieur d'une même œuvre. Les approches de la figure d'Orphée sont alors particulièrement complexes. Tout d'abord, « Le mythe d'Orphée nous mène au cœur du romantisme poétique et religieux, puisqu'il illustre à la fois le Destin du Poète et son Devoir »⁵ :

Orphée, archétype du poète, est voué par ses dons d'inspiré à un triple rôle : politique, social et religieux. Philanthrope comme Prométhée, héros de la civilisation, il travaille au progrès, au bonheur de l'humanité. L'aspect religieux prédomine : car la fonction du *vates* est d'affronter le mystère de l'Être de la Vie, de la Terre, de l'Ame, de l'Histoire... cet Orphée théosophe a contribué à entretenir l'équivoque d'où les romantiques ne sont jamais sortis, mêlant... panthéisme et monothéisme. » Nous verrons qu'Orphée n'est qu'une des incarnations possibles du voyant, et qu'il faut différencier entre *vates* et *voyant*.⁶

Orphée est une figure importante de l'épopée, notamment dans les réécritures de l'épisode de l'expédition des Argonautes, où « La poésie est un pilote ; / Orphée accompagne Jason »⁷. Le romantisme allemand est lui particulièrement fasciné par la descente aux Enfers du personnage⁸, comme Schiller qui évoque l'Hadès dans « Les Dieux de la Grèce », ou Hölderlin qui traverse l'Achéron dans « Au Génie de la Grèce ». La figure du poète, au cours de cette période, qu'elle prenne la forme d'Orphée, de Prométhée ou d'autres personnages, est

¹ *Ibid.* Schiller sera alors accusé d'antichristianisme.

² F-R. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, seconde partie, livre un, chapitre II, *op. cit.*, p. 226. Les attaques contre la mythologie dans ce texte soulignent la prise de distance de l'auteur avec l'utilisation du mythe : « Le plus grand et le premier vice de la mythologie était d'abord de rapetisser la nature et d'en bannir la vérité » (*Ibid.*, deuxième partie, quatrième livre, chapitre I, p. 313)

³ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Nrf Gallimard, 1988, p. 21 : « On avait ressuscité, au cours des dix années précédentes [autour de 1820], l'image légendaire du Poète législateur et guide des hommes ; Orphée et Amphion avaient été réactualisés ».

⁴ M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 72 : « Si les premiers romantiques semblent rejeter l'inspiration antique et hellénique si l'on s'en tient à la définition du « Romantisme » de Madame de Staël dans *De l'Allemagne* – définition qui renvoie à un héritage médiéval par opposition aux éléments littéraires hérités de l'Antiquité – ou au titre emblématique de l'ouvrage de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, il n'en est rien. [...] Chateaubriand est loin de proscrire l'inspiration antique lorsqu'il affirme dans sa préface aux *Martyrs* : "J'adore les anciens, je les regarde comme nos maîtres". »

⁵ L. Cellier, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », *op. cit.*, p. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

⁷ V. Hugo, « Les Mages », dans *Les Contemplations*, Paris, GF Flammarion, 1995, p. 357, poème X, vers 73-74.

⁸ P. Brunel, « A propos d'Orphée et de l'idylle – Victor Hugo et la littérature allemande », *op. cit.*, p. 100.

encore sacrée¹ et Orphée est en général utilisé pour représenter cette figure², et magnifier l'image du sujet lyrique : « Et j'entends ce qu'Orphée entendit »³. Chez Hugo, le nouvel Orphée est à la fois civilisateur et musicien, prophète aussi⁴. Les Romantiques reconnaissent alors « dans le personnage d'Orphée le type du poète sacré et visionnaire, et ils trouv[ent] dans ses aventures mythiques le prototype de la quête gnostique »⁵.

Orphée représente le héros civilisateur⁶, par exemple sur les plafonds des bibliothèques du Sénat et de l'Assemblée nationale à Paris, réalisées par Delacroix, représentant « l'hémicycle d'Orphée »⁷, tandis que chez Eichendorff, il vient se confondre à nouveau avec la figure du Christ⁸. Chez Ballanche, la lyre d'Orphée est liée à l'expression d'une pensée *politique*, au sens étymologique du terme, puisque ses cordes « disent les lois de la société ». Son Orphée est un « héros plébéen »⁹, « homme nouveau »¹⁰, « partisan du progrès »¹¹. Le romantisme suédois fait de lui une figure privilégiée du poète¹², qui vient se heurter à la tradition littéraire scandinave, « entre le plus ancien code poétique et les nouveaux mouvements »¹³. Les versions romantiques du mythe d'Orphée se multiplient : Schlegel écrit ainsi un *Nouvel Orphée* en 1797 (*Der neue Orpheus*), Dietsch traduit en allemand les *Hymnes*

¹ Selon Huet-Brichard (« Mythologies héritées et mythologies modernes : *La Légende des siècles* de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 305), cette représentation est liée à l'histoire : « Cette sacralisation du poète traverse les écrits des grands poètes du XIXe siècle, Vigny, Musset, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, etc. Avec la Révolution, la disparition du mécénat, le triomphe de la bourgeoisie en 1830 et son corollaire, l'importance de l'argent et des valeurs matérielles, l'artiste ne représente plus grand-chose. Sacraliser la fonction du poète, c'est tenter de lui redonner une compétence perdue. Une collectivité participe de la construction d'une figure fantasmatique, celle du poète, figure censée proposer un dépassement de contradictions vécues comme mortifères : penser qu'on est tout et ne représenter rien ».

² R. Martin (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, *op. cit.*, p. 183.

³ V. Hugo, « Oui, je suis le rêveur », dans *Œuvres, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 294, vers 11.

⁴ A. Py, *Les Mythes grecs dans la poésie de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 191.

⁵ H. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique – Thèmes et style surnaturalistes*, *op. cit.*, p. 11.

⁶ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op. cit.*, p. 306 : « La lyre du poète, selon la tradition même du romantisme royaliste, a le don et le devoir d'apaiser les tourmentes civiles. Hugo pense toujours qu'il en est ainsi. Le mot qui sans cesse revient alors sous sa plume est le grand mot du siècle, Orphée, Amphion, est un "civilisateur" ».

⁷ Pour plus de détails, voir C. Barbillon, « Quelques occurrences d'Orphée dans les arts de la deuxième moitié du XIXe siècle », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁸ E-M. Knittel, *Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen*, Münster, Lit Verlag, 1996, p. 35.

⁹ L. Cellier, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », *op. cit.*, p. 140.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, *op. cit.*, p. 30.

¹³ *Ibid.* : „den äldre poetiska koden och den nya förnuftsrollen”.

orphiques en 1822, on le retrouve sous la plume de Hugo¹, Lamartine, Novalis², Hölderlin³, Heine⁴, et bien d'autres⁵. Toutes les conditions sont ainsi réunies pour voir Orphée prospérer dans un climat de relative confiance dans la première moitié du siècle⁶. A une époque où la poésie est plus que jamais définie par sa musicalité⁷, la place d'Orphée est essentielle. Dans l'Europe romantique, en effet, « L'homme est un instrument, l'homme est la lyre, qui produit des sons, en même temps qu'il joue de cet instrument »⁸. On assiste alors à une démultiplication des reprises du personnage, interrogeant la place du poète⁹. Orphée a un succès fou à cette époque¹⁰, notamment dans le domaine de la peinture¹¹, avec huit œuvres attribuées au seul Gustave Moreau¹². Le néopaganisme des Impressionnistes et des

¹ La liste des apparitions d'Orphée est particulièrement longue dans son œuvre : *Odes et ballades* (I, 1) ; *Les Feuilles d'automne* (XXIX) ; *Les Rayons et les ombres* (XXXV) ; *Les Contemplations* (I, 2 ; I, 14 ; I, 26 ; I, 27 ; IV, 2) ; *La Légende des siècles* (V « Les Malheureux » ; VI « Les Mages » ; VIII « Le Satyre ») ; *Les Chansons des rues et des bois* (I, I, 2 ; I, III, 5 ; II, III, 5) ; *L'Art d'être grand-père* (IV). On trouve aussi une traduction du livre IV des *Géorgiques* de Virgile dans son œuvre (1817).

² On retrouve notamment le chantre thrace dans ses *Hymnes à la nuit* (*Hymnen an die Nacht*), mais aussi dans « An meine Freunde ».

³ On trouve ainsi le chantre thrace dans son « Hymne au génie de la Grèce » („Hymne an den Genius Griechenlands“), mais aussi au chapitre dix d'*Hyperion*,

⁴ Voir « Orpheisch », dans les *Nachgelesene Gedichte*. Il faut cependant être prudent, car Heine est « le premier auteur allemand d'importance au dix-neuvième siècle à traiter systématiquement les dieux grecs avec scepticisme » („the first nineteenth century German author of importance consistently to treat the Greek gods with skepticism“, H. Hatfield, *Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, op. cit., p. 4), cependant „tempéré par la sympathie“ („tempered by sympathy“, *Ibid.*, p. 5).

⁵ Une liste exhaustive relèverait ici de la pure folie, mais on peut tracer quelques directions. En allemand, Strachwitz écoute ainsi „Un autre Orphée“ (« Ein anderer Orpheus »). On le retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Geibel (« AUF DEN TOD DES TIBULLUS », « An Virgilius », « Distichen aus Griechenland », « Distichen vom Strande der See », « Apologie »), Herwegh lui consacre un vers dans son poème adressé « An Richard Wagner ». Mais il ne faut pas non plus oublier les Orphée du premier romantisme allemand : Höltz et son « Die Schale der Vergessenheit », Klopstock s'adressant « Auf meine Freinde », « Die Wahl » de Gleim, « Die Entzückung an Laura » de Schiller, la « Schweigereimte Ode » de Voss. En français, on le retrouve chez Lecomte de Lisle (*Poèmes antiques et hymnes orphiques*, « Khiron »), Vigny (« La Maison du Berger ») ou encore *Ballanche*.

⁶ Il faut comprendre que dans ce contexte, Orphée vient rejoindre les figures représentant un musicien (L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 566), « manifestation audible d'une musique ou d'une harmonie plus secrète contenue dans chacun des éléments d'une trilogie fondamentale : Dieu, l'univers et l'humain » (*Ibid.*, p. 565).

⁷ A. Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme, Philomène, le rossignol et la modernité occidentale*, op. cit., p. 43 : « L'un des traits communs aux différents romantismes européens est d'avoir pensé la poésie, contre les conventions du siècle des Lumières, comme *chant* et musique de l'âme ». Voir aussi L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 565.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ E-M. Knittel, *Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen*, op. cit., p. 40.

¹⁰ P. Albouy date ce tournant en 1834 (*Mythes et mythologies dans la littérature française*, op. cit., p. 90).

¹¹ C. Barbillon, « Quelques occurrences d'Orphée dans les arts de la deuxième moitié du XIXe siècle », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, op. cit., p. 69 : « une fécondité remarquable, qui s'étend à tous les domaines des arts visuels ».

¹² Voir la liste de tous les artistes fascinés par Orphée à cette période dans Claire Barbillon, « Quelques occurrences d'Orphée dans les arts de la deuxième moitié du XIXe siècle », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, op. cit., p. 69.

Symbolistes¹, ou déjà des Parnassiens, chez un Leconte de Lisle ou un Banville², anime le dialogue que les Romantiques entretenaient avec le mythe grec dans les premières décennies du dix-neuvième siècle³ :

Il semble que cette Grèce absorbe, là où elle le peut, toutes les visions susceptibles de redonner vie à [l'] Eden perdu : la poésie et le chant des origines (l'ode), la musique (le délire de la lyre), la peinture (pratique de l'*ekphrasis*) et de certains mythes (Orphée, Amour, Vénus). Cette Grèce idéalisée se trouve pourtant contaminée par une pratique syncrétique des mythes qui superpose christianisme et polythéisme, ambiance médiévale et paysage grec, proposant ainsi une conciliation de l'esthétique romantique et celle de « l'art pour l'art ».⁴

En allemand, des auteurs comme le suisse Carl Spitteler mettent le mythe au premier plan, comme dans « Printemps olympien » (« Olympischer Frühling »), où il devient un mode de compréhension du monde d'aujourd'hui⁵. Chez Banville, la lyre d'Orphée revient de façon obsédante, notamment dans *Les Cariatides* et *Les Exilés*⁶. Il préfère d'ailleurs largement ce terme fortement connoté à celui de harpe⁷, et le personnage traverse l'ensemble de son

¹ G. Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung, Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, op. cit., p. 89 : „l'Impressionisme et le Symbolisme entament une renaissance de la matière antique“ („Impressionismus und Symbolismus eine Wiedergeburt antiker mythischer Stoffe, vor allem für das Drama, einleiten“.)

² Henri Peyre, *Bibliographie critique de l'Hellénisme en France*, New Haven, Yale University Press, 1932. En allemand, Hatfield (*Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, op. cit., p. 116) note que la dernière moitié du siècle est marquée par une véritable « fascination pour le mythe et le symbole » (« fascination with myth and symbol »), qui va de paire avec un rejet du christianisme, notamment chez George. Sa production d'après 1900, d'ailleurs, est considérée comme celle d'un écrivain classique (*Ibid.*, p. 117) développant un « culte semi-grec aux jeunes gens bien faits, intelligents » (« semi-Greek cult of handsome, intelligent youths »).

³ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, Paris, Payot, 1993 : « L'essence du romantisme s'est formée au cours d'un dialogue avec l'Antiquité et le Moyen-âge, où les écrivains et les théoriciens ont cherché les éléments de leur conscience de soi, dans le style de la continuité ou dans le style de la rupture ».

⁴ M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 509.

⁵ G. Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung, Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, op. cit., p. 90. Chez Spitteler, « son goût pour le monde hellénique et mythologique ne rencontre pas l'idéal de l'homme grec » („Seine Vorliebe für die hellenisch-mythologische Welt betreff eicht das hellenische Menschlichkeitsideal“, *Ibid.*, p. 93)

⁶ M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 176. Robic cite alors Baudelaire, pour qui le mot *lyre* est essentiel dans son œuvre : « la poésie de Banville suggérant d'abord l'idée des *belles heures*, puis présentant assidûment aux yeux le mot *lyre*, et la *Lyre* étant expressément chargée de traduire les belles heures, l'ardente vitalité spirituelle, l'homme hyperbolique, en un mot, le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique » (Baudelaire, « Réflexions sur quelques uns de mes contemporains », dans *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 176-177). Pour Mallarmé aussi, « Théodore de Banville [...] n'est pas quelqu'un mais le son même de la lyre » (« Quelques médaillons et portraits en pied », *Ibid.*, p. 178)

⁷ *Ibid.*, p. 177.

œuvre¹, « s'éparpill[ant] pourtant dans de multiples contaminations qui le fragmentent comme un miroir éclaté à l'image du corps du poète déchiré par les furieuses Bacchantes »². Il est tantôt « sublime ou grotesque »³, entre lyrisme sérieux et parodie, participant aux réflexions de ce temps sur la place de la mythologie dans l'espace poétique.

Chez Nerval, Orphée apparaît à de multiples reprises⁴ : Orphée apparaît parfois, on le pressent souvent⁵. Alors que le siècle interroge le départ des dieux et que lui-même y est particulièrement sensible⁶, sa poésie n'évacue pas le mythe, moment de rencontre avec « les anciens dieux pas tout à fait morts »⁷. Chez lui, la descente aux Enfers est un épisode primordial, qui introduit la seconde partie d'*Aurélia* avec une référence aux *Géorgiques* de Virgile⁸ et referme ce texte⁹. Nerval y explore « l'empire des ombres »¹⁰, s'assimilant aux

¹ Pour un corpus détaillé de la figure d'Orphée dans l'œuvre de Banville, on peut consulter Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 196 et suivantes. Selon François Brunet, l'absence d'Orphée dans la première édition des *Exilés* est à questionner, puisque selon lui le recueil reposerait sur « différents avatars de cette figure archétype du poète » (Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Champion, 2001, p. 323). Pour lui, « Ce mythe, c'est-à-dire la représentation figurée du pouvoir de la Parole, est le mythe central, non seulement des *Exilés*, mais encore de toute l'œuvre de Banville » (*Ibid.*, p. 385).

² M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 213.

³ T. de Banville, « La Corde roide » dans *Odes funambulesques*, Paris, Michel Levy frères éditions, 1859, p. 36 : « Mais qu'il soit / Un héros sublime ou grotesque ». Le poème est savoureux de parodie : « Quittons nos lyres, Erato ! / On n'entend plus que le râteau / De la roulette et de la banque ; / Viens devant ce peuple qui bout jouer du violon debout / Sur l'échelle du saltimbanque ! [...] Le poète n'est pas toujours / En train de réjouir les ours / Et de civiliser les pierres. » (*Ibid.*, p. 34) Nous y reviendrons au premier chapitre de la deuxième partie.

⁴ J. Richer, *Nerval : Expérience et création*, op. cit., p. 514. A. Fairlie, « Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval », op. cit., p. 155 : « le mythe d'Orphée sous-tend toute l'œuvre de Nerval ». Mais elle souligne que « nulle part pourtant Nerval ne l'a développé de façon systématique. Ni conte, ni sonnet, ni article où la légende d'Orphée soit "racontée". Technique faite simplement d'allusions et de sous-entendus. ». Fairlie précise toutefois que le personnage n'est pas la seule figure mythique à occuper les lieux (« Le Mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval », op. cit., p. 164). Elle précise toutefois que si le mythe a une grande influence sur lui, « il y figure assez rarement », nourri par « de multiples avatars » (*Ibid.*). C'est donc un rapport complexe qu'entretient Nerval avec Orphée.

⁵ A. Fairlie, « Le Mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval », op. cit., p. 155. Pour Macé, « Nerval fut [...] l'héritier d'une tradition qu'il revendiquait, qu'il connaissait par cœur et dont il s'inspirait ouvertement, quand elle lui permettait de se reconnaître » (préface à *Aurélia*, op. cit., p. 17). Nous reviendrons sur la présence d'Orphée chez Nerval au cours de cette étude, car le personnage possède une importance toute particulière dans son œuvre et dans celles de ses lecteurs.

⁶ Nous y reviendrons plus amplement au cours de cette étude, notamment dans la deuxième partie, mais il est déjà intéressant de noter que chez Nerval la crise psychologique évacue en partie un rapport déjà fragilisé avec le sacré (au sens large du terme dans son œuvre), notamment dans les dernières années, comme le souligne Macé : « Nerval n'est plus guidé par personne à ce moment-là : ni Virgile ni Dante ne l'accompagnent, ni les dieux païens ni la religion chrétienne ne peuvent plus rien pour lui, pas plus que la cabale ou la métempsychose. Il est la proie de ses propres démons » (préface à *Aurélia*, op. cit., p. 14).

⁷ G. Macé, « Préface » à G. de Nerval, *Les Chimères*, op. cit., p. 8.

⁸ G. de Nerval, *Aurélia*, op. cit., p. 156.

⁹ *Ibid.*, p. 192 : « « Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 178 : « en me levant aux heures fixées par les horloges de la maison, je ne faisais que me promener dans l'empire des ombres. Les compagnons qui m'entouraient me semblaient endormis et pareils aux spectres du Tartare jusqu'à l'heure où pour moi se levait le soleil ».

« héros vivant sous le regard des dieux »¹. La nuit est pour le narrateur une épreuve, comme l'est la descente aux Enfers pour Orphée². De même, dans *Les Nuits d'octobre*, la ville de Paris se transforme : « Et maintenant, plongeons-nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien »³. Le terme revient d'ailleurs à cinq reprises tout au long des *Nuits*, notamment dans cette citation du « Dante » de Barbier : « *Voilà, voilà, celui qui vient de l'enfer !* »⁴. Motif obsédant, la catabase est chez lui une initiation poétique⁵.

Dans « El Desdichado », écrit lors d'une crise abondamment commentée⁶, le sujet lyrique vient alors se confondre avec le personnage⁷, dont le nom n'est mentionné que dans le dernier tercet. Ce poème représente, aux yeux de Valéry, « ce qui demeure et demeurera de Nerval poète »⁸, de par son « charme très certain »⁹, dans « une riche et enivrante substance de lyrisme »¹⁰. L'identité du moi est fortement morcelée¹¹ dès le premier quatrain, avec l'emploi de la virgule et des tirets :

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre et la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?

¹ *Ibid.*, p. 178.

² L. Cellier, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 1958, Volume 10, Numéro 1, p. 147 : « Comme lui, il descend aux Enfers ». Dans sa préface à *Faust*, il précise : « Ce sera là presque la descente d'Orphée ».

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁵ A. Fairlie, « Le mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Gérard de Nerval », *op. cit.*, p. 166 : « c'est [la descente aux Enfers] d'un poète qui, à partir des impulsions, des craintes et des désirs de notre commune humanité, crée de riches visions et les interroge avec une douce modestie. ».

⁶ Macé parle ainsi de « dérangement », de « perception troublée du réel », tels que l'on peut les constater dans la correspondance de Nerval, mais aussi dans *Aurélia*, qui nous renvoie aussi au mythe d'Orphée (*op. cit.*, p. 10) : « Nerval a trouvé sa véritable vocation poétique, mais c'est au prix d'un effondrement personnel, d'un chaos qu'il doit désormais affronter, dans le fracas des anciens dieux, pour reconstruire une identité perdue » (*op. cit.*, p. 12). Voir aussi p. 315-316.

⁷ Pour Macé, il y existe chez Nerval « le désir d'être l'égal d'un mage, d'un inspiré des temps anciens » (*Ibid.*, p. 11).

⁸ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 595.

⁹ *Ibid.* Il faut prendre charme au sens étymologique du terme : *carmen*, enchantement.

¹⁰ *Ibid.*, p. 596.

¹¹ *Ibid.*, p. 15 : « l'identité de l'auteur est déclinée en quatorze vers où défilent toutes ses figures successives, peut-être même simultanées ». P. Laszlo évoque lui le martèlement du vers initial (« El Desdichado – 38 », *op. cit.*, p. 37).

Mon front est rouge encor du baiser de la reine ;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.¹

Les quatre attributs désignant le personnage (« le ténébreux », « le veuf », « l'inconsolé », « Le prince d'Aquitaine ») ont la perte comme dénominateur commun : perte de la lumière, de l'être aimé, de la tranquillité et de la tour, avec la négation lexicale « abolie ». Le sujet se disloque, entre les différentes identités qui s'accumulent dans le texte, d'Amour à Phébus, d'Eros à Agapé, de la sainte chrétienne à la fée médiévale qui referme le texte.

La réécriture réactive la puissance du chantre thrace dans ce poème certes saturé de références², que l'on a beaucoup lu, beaucoup analysé, mais qui est pourtant toujours nouveau³. « El Desdichado » se tient entre les multiples évocations du passé et sa présence sur la page, qui l'actualise toujours, un effet de sa profonde faculté de fascination, notamment à travers Orphée. « El Desdichado » s'écoute attentivement⁴. Avec Orphée et ses avatars⁵, Nerval rejoint une mélodie entraînée par « le luth constellé » d'abord, « la lyre d'Orphée », symbole d'harmonie⁶ (notamment au sens musical du terme bien qu'il s'agisse aussi de l'ordre du monde). Le choix du sonnet, forme symbolique de la poésie lyrique depuis la Renaissance, fonde un chant qui s'étend des « soupirs » aux « cris », au pluriel tous les deux⁷. Le poème se tient entre poésie et musique, notamment l'*Orphée* de Gluck que l'on retrouve à

¹ G. de Nerval, *Les Chimères*, op. cit., p. 29.

² P. Laszlo, « El Desdichado -38 », dans *Romantisme*, Année 1981, Volume 11, Numéro 33, p. 35-36 : « Nerval y fusionne mythologie classique, médiévale et personnelle : il s'agit de rétablir pour le lecteur le foisonnement des allusions historiques ou mythiques pour ranimer le poème [...] [Nerval] était extrêmement familier de la mythologie, et avait une culture classique extraordinaire. "El Desdichado", dans sa complexité et son foisonnement érudit, évoque le « capharnaüm comme celui du docteur Faust » d'*Aurélia* (op. cit., p. 181), « ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière » (*Ibid.*), où le narrateur entasse toutes sortes d'objets, notamment « une table antique », des « peintures mythologiques » (*Ibid.*), une bibliothèque fantastique avec « mes livres, amas bizarre de la science de tous les temps, histoire, voyages, religions, cabale, astrologie, [...] la tour de Babel en deux cents volumes » (*Ibid.*, p. 182), et surtout les manuscrits de l'écrivain : « l'amas de mes notes et de mes correspondances intimes ou publiques [...] ces caractères jaunis, ces brouillons effacés, ces lettres à demi froissées » (*Ibid.*).

³ *Ibid.* : « Le sonnet de Nerval est étrange [...] rendu banal par l'usage, mais résistant à l'usure ; nous touchant profondément sans que nous puissions bien identifier ce qu'il soulève en nous ».

⁴ Voir notamment l'analyse de P. Laszlo, « El Desdichado – 38 », op. cit., p. 38 et suivantes. Valéry aussi y analyse « le Rythme, le Nombre, les Rimes » (P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 596), « comme une onde porteuse », « l'accord exact de la Voix qui est un acte, et de l'Ouïe qui est sensation » (*Ibid.*).

⁵ Il y a là un enchevêtrement de références particulièrement dense, sur lequel nous ne pouvons malheureusement pas nous attarder par souci de clarté vis-à-vis de notre sujet principal. Il convient cependant d'avoir à l'esprit cette synthèse complexe qui fait de l'Orphée de Nerval une somme de savoirs et de textes. Pour P. Laszlo, « Nerval y fusionne mythologie classique, médiévale et personnelle » (« El Desdichado – 38 », op. cit., p. 35), répondant à son goût pour la mythologie classique dont il avait une connaissance très avancée (*Ibid.*, p. 36).

⁶ A. Fairlie, « Le Mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval », op. cit., p. 157 et 163.

⁷ Pour Fairlie, « c'est par le chant que se fait la conquête du royaume des ombres » chez Nerval (*Ibid.*, p. 162).

différents instants dans l'œuvre de Nerval, notamment dans *Aurélia*, avec ce cri : « Eurydice ! Eurydice ! ».

La crise profonde du sujet lyrique n'arrange rien au désamour pour la figure d'Orphée, notamment chez Baudelaire¹, Rimbaud ou encore Mallarmé². Dans sa préface aux *Méditations poétiques*, déjà, Lamartine considérait la mythologie comme dépassée. Evoquant un ami de son père, poète, « un beau vieillard à cheveux blancs comme la neige »³, il décriait alors le risque encouru :

ce vieillard était de son temps, et en ce temps-là aucun poète ne se serait permis d'appeler les choses par leur nom. Il fallait avoir un dictionnaire mythologique sous son chevet, si l'on voulait rêver des vers. Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.⁴

Lamartine repousse avec violence cette « convention », lui opposant le « cœur de l'homme », c'est-à-dire sa sensibilité singulière. La mythologie perd de sa force dans son indétermination, elle qui appartient à tous et à personne, usée par toutes les versions qui existent, jusqu'à perdre toute signification. Le chant est central dans sa conception de l'espace poétique, mais Lamartine prend ses distances avec l'instrument hérité d'Apollon et d'Orphée : en utilisant l'imparfait (« nommait ») en opposition avec le présent (« je suis »), le poète fait de la mythologie, incarnée par « la muse » et la « lyre », un élément dans lequel la poésie de son temps puise l'essence du genre, sans jamais renier ses origines, mais aussi un motif à dépasser, pour placer au centre des préoccupations le « cœur de l'homme ». Lamartine se dégagerait-il du mythe pour laisser place à un lyrisme personnel ? Orphée, pourtant, apparaît

¹ J.-M. Maulpoix, *La Musique inconnue*, op. cit., p. 17 : « Charles Baudelaire pourtant voit se lézarder l'ancienne figure du poète musicien, héritier de l'Orphée charmeur. Ni lyre, ni cithare, mais un son de cloche fêlée ». Il faut ici être prudent : Baudelaire, dans son article « L'Ecole païenne », fait le procès de « l'usage dénaturé » du mythe par ses représentants, mais ne condamne pas le mythe en tant que tel, ni son utilisation dans l'espace poétique (M. Eigeldinger, *Lumière du mythe*, op. cit., p. 49-50.). Malgré la récurrence du motif des Enfers, Orphée « qui [a] fasciné le romantisme », est absent des *Fleurs du Mal* et « les dieux de l'Olympe n'occupent qu'une place secondaire tant par la fréquence que par une certaine banalisation de la vision poétique, tributaire de la tradition littéraire » (*Ibid.*, p. 55) : « La Muse baudelairienne n'est plus celle de la tradition académique » (*Ibid.*, p. 56). On découvre alors un « prêtre orgueilleux de la Lyre » dans « L'Examen de Minuit », avatar d'Orphée qui refuse de remonter à la surface : « — Vite soufflons la lampe, afin / De nous cacher dans les ténèbres ! » (*Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 129). Orphée ne peut certainement pas apparaître, lui qui a pu traverser le Styx dans les deux sens, pour revenir dans la lumière.

² Mallarmé est en effet un « poète orphique [qui] n'a guère parlé d'Orphée » (L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », op. cit., p. 171), « qui n'a jamais été un poète d'Orphée » (*Ibid.*, p. 180), dont « le mythe en général [...] est à peu près totalement absent [de son œuvre] » (L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », op. cit., p. 174) : « la mythologie n'entre pas dans la poésie de Mallarmé. Sauf [...] dans *L'Après-midi d'un Faune* ». Austin précise (op. cit., p. 171) : « le nom même d'Orphée, pas plus que celui d'Eurydice, ne se trouve dans aucun de ses poèmes. Le nom d'Orphée n'est cité qu'une seule fois dans la prose littéraire de Mallarmé ».

³ A. de Lamartine, *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, Edition de Christian Croisille, Paris, Honoré Champion éditeur, 2009, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

dans les *Méditations poétiques*, dans « La Mort de Socrate » et dans « L'Esprit de Dieu »¹ : nous sommes là face au paradoxe fondamental de cette période, entre rejet et filiation.

A l'opéra, *Orphée aux Enfers* d'Offenbach (1858) fait entrer les réécritures dans une nouvelle ère, qui est d'ailleurs déterminante dans notre corpus. La parodie du mythe² lui donne une dimension inattendue : le mythe d'Orphée, éminemment sérieux de par les thèmes qui y sont abordés, devient amusant. Offenbach utilise là l'un des principes fondamentaux du mythe, sa malléabilité, mais tout de même, il explore des territoires encore peu pratiqués, qui seront à la source d'un nouveau type de réécritures dans notre corpus. Novalis prend lui aussi ses distances avec les mythes classiques, tandis que Heine « les traite avec ironie »³. Dans *La Mer du Nord*, par exemple, la parodie attaque la mythologie en profondeur⁴ et son poème « Les Dieux de la Grèce » (« Die Götter Griechenlands ») répond au poème du même titre de Schiller, mettant en valeur « la caducité des héros à l'antique »⁵ et surtout « défie le classicisme orthodoxe »⁶, avec cette exclamation : « Je ne vous ai jamais aimé, vous les dieux ! » (« Ich hab' euch niemals geliebt, ihr Götter ! »)⁷

Chez Baudelaire, il y a une mise à distance du mythe. Alors qu'il décrit dans *Les Fleurs du Mal* « [s]a bibliothèque » « où roman, science, fabliau, / Tout, la cendre latine et la poussière grecque / Se mêlaient »⁸, cette « Babel sombre »⁹ d'auteurs anciens, grecs et latins, est en proie au délitement et à la destruction, avec les noms « cendre » et « poussière », laissant place à une poésie nouvelle. Le sentiment que le mythe ne répond peut-être plus aux interrogations de l'homme moderne s'intensifie. Dans *L'Ecole païenne*, Baudelaire s'exclame alors :

¹ A. de Lamartine, *Œuvres complètes*, Bruxelles, Adolphe Wahlen, 1836, p. 194 : « Ou comme Orphée errant dans les demeures sombres, / En mots entrecoupés il parlait à des ombres » ; A. de Lamartine, *Méditations poétiques, Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Le Livre de poche, 2006, p. 312 : « On dit que la bouche d'Orphée, / Par les flots de l'Ebre étouffée, / Rendit un ultime soupir ! ». Pourtant, la lyre, elle, ne compte pas moins de soixante occurrences dans ce texte : si l'instrument est toujours valide, le personnage qui la tient a changé de contours. Ce n'est plus nécessairement Orphée qui la brandit, mais le sujet lyrique, signe du passage d'un mythe impersonnel à une écriture personnelle.

² Nous reviendrons sur cet intéressant procédé dans la deuxième partie de cette étude.

³ H. Hatfield, *Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, op. cit., p. 5 : “treat them ironically”. Lucien Calvié. « Henri Heine et les dieux de la Grèce », op. cit., p. 34 : « la référence heinéenne à l'Antiquité classique [...] est du domaine de l'ironie, et même d'une ironie double ».

⁴ L. Calvié. « Henri Heine et les dieux de la Grèce », op. cit., p. 30 : « les références antiques, si présentes dans les lettres allemandes du milieu du dix-huitième au début du dix-neuvième siècle, de Winckelmann à Goethe et à Schiller, se trouvent également mises en cause, rabaisées et cantonnées dans une fonction triviale et parodique ».

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ H. Hatfield, *Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, op. cit., p. 16: “challenge to orthodox classicism”.

⁷ H. Heine, *Sämtliche Werke, Dichtungen I*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1872, p. 252.

⁸ C. Baudelaire, « La Voix », dans *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 146.

⁹ *Ibid.*

Dans un banquet commémoratif de la révolution de Février, un toast a été porté au dieu Pan, oui, au dieu Pan, par un de ces jeunes gens qu'on peut qualifier d'instruits et d'intelligents.

« Mais, lui disais-je, qu'est-ce que le dieu Pan a de commun avec la révolution ?

- Comment donc ? répondait-il ; mais c'est le dieu Pan qui fait la révolution. Il est la révolution.

- D'ailleurs, n'est-il pas mort depuis longtemps ? Je croyais qu'on avait entendu planer une grande voix au-dessus de la Méditerranée, et que cette voix mystérieuse, qui roulait depuis les colonnes d'Hercule jusqu'aux rivages asiatiques, avait dit au vieux monde : LE DIEU PAN EST MORT ! [...]

Depuis quelque temps, j'ai tout l'Olympe à mes trousses, et j'en souffre beaucoup ; je reçois des dieux sur la tête comme on reçoit des cheminées. Il me semble que je fais un mauvais rêve, que je roule à travers le vide et qu'une foule d'idoles de bois, de fer, d'or et d'argent, tombent avec moi, me poursuivent dans ma chute, me cognent et me brisent la tête et les reins.¹

Reprenant l'attribut d'Orphée, qu'il tourne en ridicule, il demande : « Combien prête-t-on sur une lyre au Mont-de-Piété ? »² Baudelaire rejette avec énergie le néopaganisme³, « distingu[ant] la vraie Antiquité de la fausse »⁴, bien qu'il ne repousse pas totalement la mythologie dans son œuvre⁵. Ce qu'il repousse ici, c'est le vide qui caractérise ces reprises mythologiques, leur superficialité⁶. Mais avec lui se confirme un élan qui entraîne de nombreuses conséquences sur les textes de notre corpus, la « conscience en deuil du mythe »⁷ qui affecte Orphée en profondeur. Rimbaud en fera lui une « vieillerie poétique »⁸ :

¹ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nrf, Gallimard, 1976, p. 44 et 46.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 46 : « La ville est sens dessus dessous. Les boutiques se ferment. Les femmes font à la hâte leurs provisions, les rues se dépavent, tous les cœurs sont serrés par l'angoisse d'un grand événement. Le pavé sera prochainement inondé de sang. - Vous rencontrez un animal plein de béatitude ; il a sous le bras des bouquins étranges et hiéroglyphiques. - Et vous, lui dites-vous, quel parti prenez-vous ? - Mon cher, répond-il d'une voix douce, je viens de découvrir de nouveaux renseignements très curieux sur le mariage d'Isis et d'Osiris. - Que le diable vous emporte : qu'Isis et Osiris fassent beaucoup d'enfants et qu'ils nous f..... la paix ! » On retrouve une verve similaire dans son *Salon de 1859* où « Nous verrons donc des moutards antiques jouer à la balle antique et au cerceau antiques » (cité par Patrick Labarthe, « La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire », *op. cit.*, p. 69).

⁴ R. Kopp, « Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle », *op. cit.*, p. 204.

⁵ *Ibid.*, p. 204-205 : « Baudelaire reconnaît volontiers l'utilité de la mythologie pour une certaine poésie ». Son rapport au mythe est complexe, notamment par sa fréquentation des œuvres de Banville ou de Wagner : « L'admiration de Baudelaire pour les artistes capables de faire revivre les grands mythes est évidente. Mais peut-être l'époque de Wagner et de Delacroix appartient-elle au passé » (*Ibid.*, p. 207). P. Labarthe précise : « cette œuvre est l'une des dernières où survivent avec force les figures du modèle antique, alors même que les affecte une radicale dissolution » (Patrick Labarthe, « La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire », *op. cit.*, p. 67).

⁶ P. Labarthe, « La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire », *op. cit.*, p. 70 : « L'appareil mythologique n'est là que pour dénoncer l'hiatus entre l'âge héroïque et un âge où la réduction systématique des objets à leur valeur marchande voue les figures du mythe à n'être que les vestiges pluralisés, les signes vides d'une plénitude perdue ».

⁷ *Ibid.*, p. 67 : « La poésie baudelairienne est l'un des témoignages les plus intenses du mouvement progressif par lequel le geste de confiance dans le recours au mythe perd peu à peu, sinon sa validité, du moins sa créance » (*Ibid.*, p. 67-68).

⁸ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Folio classique, 1999, p. 194. Critiquant les poètes parnassiens, il annonce : « Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï [est] autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes » (Seconde Lettre du voyant du 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, Paris, la pochotèque, 1999, p. 248.). Ces « choses mortes » désignent, selon Robic, la « mythologie antique, [les] civilisations perdues » (*Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 484).

depuis le milieu du dix-neuvième siècle – qui fut l’heure d’un *couchant* splendide – les poètes ont eux-mêmes engagé la plus sévère des autocritiques. Ils ont appris à en rabattre, en détruisant charmes et vieilleries. L’inspiré de naguère est devenu un critique, à l’affût des leurres, moins pressé de s’enfuir vers des ailleurs plus beaux que désireux de prendre une mesure plus exacte de ce que peut prendre la langue. Voici déjà longtemps que le poète a perdu son aura et son autorité...¹

Verlaine entreprend lui aussi de déstabiliser le mythe dans ses *Poèmes saturniens*, Orphée étant associé aux vers de jeunesse, et par là déprécié :

La Colombe, le Saint-Esprit, le Saint Délire,
Les Troubles opportuns, les Transports complaisants,
Gabriel et son luth, Apollon et sa lyre,
Ah ! l’Inspiration, on l’évoque à seize ans !²

A cette liste de topoï de la poésie classique ne manque qu’Orphée porteur de la lyre qu’il a héritée du dieu de l’harmonie. Le chantre de Thrace ne serait-il plus qu’un lieu commun, une *convention*³ ? Jackson souligne en effet que

Qui se penche, en effet, sur l’histoire des textes poétiques de ces quelques cent soixante-dix dernières années ne pourra manquer d’être frappé du mouvement progressif par lequel le geste de confiance dans le recours à un modèle mythique perd sinon sa validité, du moins sa *force de créance*.⁴

Aurait-on perdu notre foi en Orphée ? C’est en tout cas l’une des questions que soulève cette étude.

III. Orphée au vingtième siècle

Au moment de rédiger le titre de cette thèse, une interrogation nous saisit : il fallait un sujet, c’était Orphée ; un genre, la poésie ; un lieu, l’Europe de langue allemande, française et suédoise ; mais aussi un temps. Ce serait le vingtième siècle, le siècle de la poésie moderne et contemporaine. Au moment d’inscrire ces deux adjectifs, un doute nous saisit : sonnent-ils juste ? Que désignent-ils, au fond ? La modernité se définit par rapport à l’actuel, elle est un dialogue entre les époques⁵. La modernité se définit souvent par ses « ruptures »⁶ avec l’ordre

¹ J-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 10.

² P. Verlaine, « Epilogue III », dans *Poèmes saturniens*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 198.

³ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1093 : évoquant la lyre d’Orphée, il souligne qu’« Il est difficile d’échapper à cette image conventionnelle ».

⁴ J.E. Jackson, « Poésie et mythe. La modernité, une mise en question du mythe. Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, T.S. Eliot, Rilke », dans *Dictionnaire des religions*, op. cit., p. 1660.

⁵ F. Claudon, *La Modernité mode d’emploi*, Paris, Kimé, 2006, p. 10-11.

⁶ M. Jimenez, *Qu’est-ce que l’esthétique ?*, op. cit., p. 304.

établi : « refuser le passé et [...] extraire la beauté des temps présents »¹. Mais comment parler de refus du passé à propos de textes qui donnent vie à un mythe vieux de plusieurs millénaires ? La modernité, comme le mythe, semble parfois être un terrible fourre-tout, concept mouvant, particulièrement délicat à définir, « le fugitif, le transitoire, le contingent »² de Baudelaire. Chez lui, le moderne répond à un désarroi politique, la fin d'un espoir. Plus qu'une conscience aigüe du nouveau, la modernité est en réalité une hyper conscience de l'ancien, comme dans « Spleen », où le sujet étire le temps jusqu'à l'hyperbole : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »³. Le poème se referme sur « un vieux sphinx ignoré » et les « rayons du soleil qui se couche », signe que la poésie de cette époque est passée de la lumière du matin à une écriture crépusculaire. C'est peut-être là le plus grand risque pour la figure d'Orphée, car si la modernité est toujours « la volonté [...] de créer de toutes pièces un genre – et un langage [...] qui invente une esthétique davantage qu'il ne change ou ne renouvelle la tradition », on peut se demander ce qu'il advient de la figure du chantre thrace.

¹ *Ibid.*, p. 311.

² C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 797 : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Baudelaire est considéré par la critique comme une « figure tutélaire » de la modernité (J-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2006, p. 9), puisqu'il « en a forgé le concept » (*Ibid.*).

³ C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 69.

1. Le mythe au vingtième siècle : attaques et résistance

La contemporanéité, si l'on en croit le dictionnaire, désigne ce « qui appartient au temps actuel »¹. Mais actuel *par rapport* à qui ? A nous, certainement, lecteurs et chercheurs. La modernité vient rejoindre l'époque actuelle ou récente², et désigne ce « qui est, a été réalisé depuis peu de temps et souvent d'une manière différente de ce qui avait été fait précédemment »³. Si depuis Rimbaud « Il faut être absolument moderne »⁴, on peut hésiter quant à la réalisation d'un tel projet. Orphée, figure vieille de trois mille ans au moins, peut-il être moderne ? On peut alors se demander avec Felman « comment le *moderne* qui est par excellence historique, *relatif*, peut-il échapper à l'histoire et au temps, revendiquer un statut d'*absolu* ? »⁵ Cette tension entre permanence et instabilité caractérise la modernité, Rimbaud met ainsi en valeur l'importance de ce paradoxe, tout comme Baudelaire qui entend « tirer l'éternel du transitoire »⁶. Le verbe *falloir* est l'expression d'un besoin provenant d'ailleurs, de ce pronom sémantiquement vide de la troisième personne, celui-là même qui prononce cette injonction sans en dévoiler la condition. La modernité se détache du temps avec l'adverbe⁷, elle appartient à toutes les époques, d'abord parce que dans sa définition même, la modernité est un concept flottant, qui résiste à l'embrasement⁸. Orphée, lui, se tient pourtant à la conjonction de l'actuel, si l'on en croit notre corpus, et de l'ancien. Moderne et anti-moderne se rejoignent dans cette figure.

La modernité serait-elle à comprendre dans une perspective de *nouveauté* ? Pour Vadé, ce n'est pas le cas : « la nouveauté n'est pas la modernité »⁹. Le concept reste flou. Car dire d'Apollinaire qu'il est moderne, c'est certes souligner son apport à la poésie de son temps,

¹ TLFI, « Contemporain ».

² TLFI, « Moderne ».

³ *Ibid.*

⁴ A. Rimbaud, « Adieu » dans *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 441.

⁵ S. Felman, « "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud". Poésie et Modernité », *op. cit.*, p. 4.

⁶ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 797 : « Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire ».

⁷ Dans sa préface à l'œuvre de Rimbaud, René Char précise d'ailleurs : « Rimbaud s'évadant situe indifféremment son âge d'or dans le passé et dans le futur. Il ne s'établit pas. Il se fait surgir un autre temps, sur le mode de la nostalgie ou celui du désir, que pour l'abattre aussitôt et revenir dans le présent, cette cible au *centre* toujours affamé de projectiles, ce port naturel de tous les départs. Mais de l'en-deçà à l'au-delà, la crispation est extraordinaire. » (*op. cit.*, p. 13)

⁸ Lionel Ray, *Rimbaud*, éd. Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 2001, p. 37 : « Il faut être absolument moderne... Rien de plus paradoxal que cette affirmation catégorique. Le moderne, lieu du transitoire, de ce qui se dégrade, sombre dans le passé, se démode, lieu du devenir, de l'historique et du relatif est contradictoirement érigé en absolu, appelé à être « absolument ». Autrement dit, il faut être absolument relatif ! ». Est en effet *moderne* ce qui est *actuel* ou *récent*, point chronologique qui se voit sans cesse reconsidéré à mesure que le temps, impossible à suspendre, persiste dans son écoulement.

⁹ Y. Vadé, *Ce que modernité veut dire*, *op. cit.*, p. 6.

mais c'est ne pas dire grand-chose : car Ronsard, du Bellay, Malherbe, ne sont-ils pas eux aussi *modernes* ? Concept flottant, dépendant d'une perpétuelle redéfinition, tout, ou presque, peut être le moderne de quelqu'un : « chaque époque s'invente une modernité en imaginant un futur susceptible de l'affranchir de la routine et de la libérer du poids des temps présents »¹. En histoire, les Temps modernes commencent au quinzième siècle² ; en littérature, on considère parfois que la modernité naît avec le vingtième siècle³. Ce que nous entendons donc par *création poétique moderne et contemporaine*, c'est l'époque la plus proche de la nôtre, « notre modernité »⁴, à savoir le vingtième siècle, qui s'ouvre dans notre corpus sur le sonnet de Valéry, et qui se referme en 2011, avec l'*Eurydice désormais* de Muriel Stuckel. Voilà le vingtième siècle d'Orphée, de la confiance (relative) en le chantre thrace sous la plume de Valéry et d'Apollinaire à la transformation de la fin du mythe chez Muriel Stuckel, dans un texte où Eurydice parvient à remonter à la surface avec Orphée, biffant d'un trait le regard en arrière. C'est cet éventail très large que nous nous proposons d'étudier dans le présent travail, en espérant que la multiplicité des textes nous permette d'esquisser un portrait d'Orphée qui soit des plus fidèles.

La modernité serait donc ce moment où l'écrivain s'émancipe des codes, des règles, de ces contraintes qui encadrent la création poétique, non pas en refusant le passé mais en prenant conscience des années écoulées. Ce désir de liberté est le signe avant-coureur de ce qui va par la suite fortement déstabiliser le mythe, pratique originellement collective : l'originalité individuelle, concept qui naît au dix-huitième siècle. Deux éléments vont donc contribuer à la mise en crise du mythe : tout d'abord le passage à la sphère écrite, qui implique la notion d'auteur, donc d'individualisation de la parole ; ensuite l'avènement du concept de libéralisation de l'être au sein de la société. A partir de ces deux moments essentiels dans l'histoire de l'humanité, les valeurs s'inversent : ce n'est plus le groupe qui est au centre en Europe occidentale, mais l'individu, ce qui conduit à une *fragmentation* :

La modernité fragmente l'expérience : elle émiette la mémoire en instants, morcelle les communautés et disloque les traditions. Avec elle, s'ouvre le règne de l'individu, un règne solitaire et libre où chacun est responsable de soi et l'unique fondateur de ses valeurs. Mais cette liberté est aussi une angoisse, celle d'une émancipation sans borne. [...] Dans le même geste, l'individu brise les cadres et les rites, les normes et les traditions familiales pour accomplir l'autonomie de son existence et il sélectionne activement les bribes de mémoire, des filiations choisies pour s'élaborer une identité singulière. [...] Si l'individu congédie les formes de la mémoire héritée, à la fois pour s'inventer une identité unique et pour ne pas répéter les ancêtres, sa mémoire autobiographique se bricole néanmoins par emprunts et réappropriations.⁵

¹ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 305.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ R. Barthes et P. Sollers, cités par Y. Vadé, *Ce que modernité veut dire*, op. cit., p. 7.

⁵ L. Demanze, « Les possédés et les dépossédés », dans *Etudes françaises*, vol. 45, n°3, 2009, p. 11.

D'emblée, la modernité semble agir comme un élément perturbateur, voire destructeur, brisant l'équilibre initial du mythe, qui repose, nous l'avons vu, sur le groupe. Cette dynamique voit imploser son principe même, puisque la répétition est à présent niée, pour laisser place au principe d'originalité (« une identité unique »). Dans cette perspective, on peut alors se demander dans quelle mesure le mythe, et avec lui Orphée, peut persister à la surface du poème. La définition de la modernité proposée par Valéry dans « La Crise de l'esprit » apporte une partie de la réponse à cette question. Selon lui, « ce qui caractérise une époque moderne »¹, c'est « la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés »². La modernité se caractériserait non dans son rapport avec le temps, mais dans la liberté, la complexité et surtout dans la possibilité d'une certaine hétérogénéité, qui permet précisément l'apparition du mythe. La modernité, dans cette perspective, est un espace de tension (« les plus opposés »). On peut craindre une distorsion entre le contexte énonciatif initial (celui des origines supposées du mythe) et le présent. Marie-Catherine Huet-Brichard nous pose alors cette question simple, mais non simpliste, alors qu'elle entreprend d'analyser la place du mythe dans la littérature du vingtième siècle : « Pourquoi alors faire appel à la mythologie antique pour exprimer le présent et l'actuel ? »³ Cette interrogation, nous la partageons, et la problématisons dans cette étude.

D'après le dictionnaire, est *moderne* en littérature ce « qui ne s'inspire pas des réalisations antérieures par les principes, les règles établies ; qui est d'une facture nouvelle et apporte quelque chose d'inédit, d'original. Anton. *classique* »⁴. La confusion devient alors totale : Orphée, au cœur de notre corpus, n'appartient-il pas aux classiques de la poésie ? Marc Jimenez le souligne, la modernité *refuse* « le passé » et *extraie* « la beauté des temps présents »⁵. L'incompatibilité entre le personnage mythique et l'espace poétique moderne et contemporain semble insurmontable dans un monde « envahi par de nouveaux problèmes et des difficultés auxquels notre tradition de pensée était incapable de faire face »⁶. On a alors tendance à considérer le vingtième siècle comme une période de mise à mort du mythe, liée à la fuite du sacré :

Les dieux s'en vont de la peinture moderne, les dieux et les héros... Les grands types de l'art chrétien, le Christ, la Vierge, la sainte Famille, semblent épuisés par

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 991-992.

² *Ibid.*

³ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 138.

⁴ *Ibid.* « Moderne »

⁵ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, *op. cit.*, p. 311.

⁶ H. Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 40.

quatre siècles de combinaisons pittoresques. La mythologie grecque, ressuscitée par la Renaissance, est à bout de cette vie nouvelle.¹

Et il n'est pas le seul à pleurer le départ des « dieux enfuis »², la mort du sacré qui scellerait la mort du mythe³. Pour Sellier, « La mythologie grecque est réduite à des oripeaux »⁴. C'est aller un peu vite en besogne. Le nombre de réécritures, simplement dans le cadre non exhaustif de notre corpus, devrait nous en convaincre. Mais que l'on pense alors aussi aux reprises d'Electre par Giraudoux et Hofmannsthal, d'Antigone par Anouilh, et d'autres mythes grecs qui reviennent sur scène, il semblerait que le mythe ait encore de beaux jours devant lui. En effet, « au vingtième siècle, le temps des Orphée n'est pas mort »⁵. Il n'y aurait même jamais eu autant d'Orphée. Trakl, Rilke, Gottfried Benn, Södergran, Roger Munier, Marie-Jeanne Durry et tous les autres se prêtent au jeu de la réécriture. Parfois de façon ponctuelle, comme chez Trakl, parfois de façon récurrente, chez Jouve ou Pierre Emmanuel. Nous comptons pas moins de quarante-trois réécritures stricto sensu, provenant de trente-deux auteurs différents, dont onze ouvrages complets consacrés à Orphée. En tout, notre corpus présente une soixantaine de textes faisant mention du personnage... Et il en manque. Orphée persiste donc, on peut alors se demander comment le personnage affronte ce que les plus alarmistes appellent la mort du poème et du mythe⁶.

2. Mises en crise de la poésie

2.1. Violences multiples

Selon Marc Jimenez, « Le sentiment de crise généralisée est propre à chaque fin de siècle. Toutefois, cette impression est sans doute plus forte lorsque cette fin coïncide avec celle d'un millénaire »⁷. Le lecteur assiste alors à une mise en crise de la poésie, de l'art, de l'homme en général. Le vingtième siècle représente certes un moment décisif, et il convient ici d'en interroger la portée, notamment dans son rapport au personnage d'Orphée.

¹ Cité par M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 305. Il ajoute (*Ibid.*, p. 307-308) : « Certes, les dieux antiques, les saints et les apôtres désertent les arts plastiques ».

² Heidegger, « Pourquoi des poètes », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction de Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 326.

³ N. Piégay, « Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », dans *Pensée mythique et surréalisme*, Coll. Pleine Marge, n°7, Lachenal et Ritter, 1996, p. 81 : « [Les mythes] sont éphémères parce que leur statut d'objet ou de lieu sacré et magique est précaire »

⁴ P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », op. cit., p. 121.

⁵ P. Brunel, « Les Vocations d'Orphée », op. cit., p. 49.

⁶ Dans son *Introduction à la poésie française*, Thierry Maulnier annonce la mort de la mythologie dès la poésie de la Renaissance !

⁷ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 418.

Le vingtième siècle s'ouvre sur une incertitude : pour Marc Jimenez, la publication de *L'Interprétation des rêves* de Freud vient appuyer un fort sentiment d'insécurité de l'humain, au seuil du siècle : « on lui révèle son talon d'Achille [...] le monde qu'il s'évertue à construire de façon rationnelle est largement le produit de ses fantasmes incontrôlés et presque incontrôlables »¹. Assisterait-on au « déclin de l'Occident »², au désenchantement du monde ? Le constat après les deux guerres mondiales est amer : « L'enthousiasme et l'optimisme dans lesquels baignait la bourgeoisie avant la catastrophe ont cédé la place à l'inquiétude du présent et à l'angoisse de l'avenir »³. Des philosophes comme Lukacs, Heidegger, Benjamin ou Adorno font alors un bilan pessimiste : « diagnostic amer et désenchanté »⁴. Le contexte historique vient en effet perturber la création artistique de cette période⁵ et « [les avant-gardes] manifestent leur angoisse de l'avenir, mélange de fascination et de révolte à une époque où les lustres de la Belle Epoque s'éteignent un à un sous le souffle des révolutions sociales et politiques »⁶.

La zone francophone et germanophone, à l'exception de la Suisse, entre à deux reprises dans un conflit aux incidences terribles pour l'histoire de l'humanité⁷. La France sera ainsi le lieu même des combats pendant la Première Guerre mondiale, tandis que la Suède et la Suisse restent neutres⁸. En 1940, la France et la Belgique sont envahies par l'Allemagne nazie, tandis que la Finlande succombe aux attaques de l'armée soviétique⁹. Elle deviendra un Etat « satellite, théoriquement souverain et allié, mais que [sa] vassalité a progressivement soumis aux exigences allemandes »¹⁰. La Suède sera profondément touchée par les conséquences de la guerre¹¹, qui marque une rupture importante. On n'écrit plus de la même façon dans le nord de l'Europe non plus, bien que les champs n'aient pas été creusés de

¹ *Ibid.*, p. 316.

² *Ibid.*, p. 328. Jimenez cite alors Spengler.

³ *Ibid.*, p. 334

⁴ *Ibid.*, p. 334.

⁵ M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 312 : « Une certaine violence n'est pas exclue, pacifique jusqu'à la fin du siècle, plus vive dès le début du vingtième siècle ». Le lecteur pressent la « violence des déconstructions formelles » et la « libération de la forme » (*Ibid.*, p. 313) dans l'explosion du vers, la disparition de la rime, le désaccord général qui met à mal l'harmonie pourtant sans cesse recherchée précédemment.

⁶ *Ibid.*, p. 313.

⁷ H. Arendt parle de « chaîne de catastrophes déclenchées par la Première Guerre mondiale » (*La Crise de la culture*, op. cit., p. 40).

⁸ *Ibid.*, t. 1, p. 66.

⁹ *Ibid.*, t. 2, p. 135.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹ J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 17.

tranchées. Ce n'est pas seulement la guerre, dans toute sa violence, qui éclate de part et d'autre du Rhin, c'est aussi l'acte de naissance d'une barbarie qui dépasse l'horreur, « Par-delà l'espoir et le désespoir »¹, et qui questionne l'humanité à travers la *solution finale*². L'Allemagne et la France, deux pays de haute culture, terres de philosophes et de poètes, basculent l'un dans le projet d'une extermination froidement organisée, l'autre dans une collaboration parfois zélée.

Si Rilke évite le front pendant la Première guerre mondiale, Apollinaire, lui, sera mobilisé et blessé. Trakl décèdera après le choc de la bataille de Grodek. En Allemagne, après le vide laissé par la littérature du Troisième Reich³, il faudrait reconstruire sur des ruines encore fumantes. Face à la *menace*⁴, nombreux sont les écrivains qui ont fui l'Allemagne, comme Franz Werfel ou Hermann Broch. La politique concentrationnaire aura aussi de lourdes conséquences, que l'on pense à la mort de Desnos le 8 juin 1945 au camp de Terezin en République Tchèque, ou encore à la famille exterminée de Celan. Le poète est menacé dans sa chair par l'Histoire. Le malaise s'installe alors sur le paysage poétique. Après les conflits, le chantre thrace peine à se relever de ses blessures, et on peut se demander, à la lecture des vers décimés de Celan, si Orphée a toujours sa place dans les ruines du vieux continent qui l'a pourtant vu naître. Heidegger interroge les limites de la poésie dans le contexte d'un profond désenchantement : « Qu'est-ce que le chant lui-même ? Comment un mortel en est-il capable ? A partir de quoi le chant chante-t-il ? Jusqu'où plonge-t-il dans l'abîme ? »⁵ Ces questions, ce sont celles de notre corpus.

2.2. Orphée et les femmes

Aux conséquences de la guerre vient s'ajouter un autre bouleversement, positif celui-là, qui transforme en profondeur notre mythe : la place de la femme dans la société. Car si auparavant la femme est considérée comme un faire-valoir de l'homme, à l'image d'Eurydice, dépendante d'Orphée, ce schéma est remis en cause, dès la fin du dix-neuvième siècle. La société se repense et la littérature se veut, délibérément ou non, le reflet d'avancées multiples concernant la place de la femme à cette époque⁶. Le roman, par exemple, place ainsi des personnages féminins au centre de ses intérêts, que l'on pense à *Madame Bovary* de Flaubert,

¹ F. Midal, *Pourquoi la poésie ?*, op. cit., p. 101.

² B. Droz et A. Rowley, *Histoire générale du vingtième siècle. Première partie : jusqu'en 1949*. T. 2, op. cit., p. 153-155.

³ Pour K. Rothmann, il n'y a pendant cette période „keine nennenswerte Literatur“ (« aucune littérature digne de ce nom », dans *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, op. cit., p. 288).

⁴ *Ibid.*, p. 288.

⁵ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 331.

⁶ S. Michaux évoque ainsi « le miroir que tend la littérature » (« Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires », dans *Histoire des femmes en Occident*, op. cit., p. 151).

Nana de Zola, *Anna Karénine* de Tolstoï, ou encore *Effi Briest* de Fontane. Or les romanciers de cette période¹ « posent la question du statut social de la femme »², mettant en valeur « l'impossibilité, pour une femme [...] d'échapper à ces cadres sociaux et moraux contraignants pour exister par elle-même et pour elle-même »³. Ils sont à l'origine même de « la promotion littéraire de la femme »⁴, jusqu'à constater qu'« elle mène le monde moderne »⁵. Woolf dénonce ainsi l'acceptation du rôle aliénant qui enferme la femme dans une position secondaire et qui fait d'elle un être qui ne serait présent que pour mettre en lumière l'autre, Orphée dans notre cas : « Durant tous ces siècles, les femmes ont servi de miroirs pourvus d'un pouvoir magique délicieux qui leur permettaient de réfléchir le reflet de l'homme, comme s'il mesurait le double »⁶. La femme est un *looking-glass*, autrement dit une surface où l'on se regarde soi-même (*to look, regarder*), et qui se caractérise par sa transparence et l'effacement. La femme n'est pas contemplée pour elle-même mais devient le support d'un mouvement, au-delà de soi, à travers sa personne.

Cette représentation se retrouve dans les réécritures du personnage d'Eurydice, considéré depuis les origines comme secondaire, voire « un élément de perturbation »⁷. En poésie, la femme n'est – en général – pas poète, mais muse. Elle est « médiateur »⁸, pas *créateur*. D'ailleurs, à bien regarder les mythes anciens, les femmes qui pourraient s'approcher de la figure du poète, ce sont les sirènes, qui chantent et enchantent. Cependant, ce sont des forces maléfiques, comme chez Apollinaire, qui nous met en garde contre « les volantes Sirènes »⁹ :

¹ F. Godeau parle d'une « époque-charnière » (*Destinées féminines à l'ombre du Naturalisme*, Paris, Desjonquères, 2008, p. 11).

² L. Arnoux-Farnoux, C. Rauséo, I. Gadoin, C. Lanone, *Destinées féminines (naturalisme européen)*, Paris, Atlante, 2008, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ G. Gengembre, *Le Réalisme et le naturalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, 2004, p. 163.

⁵ *Ibid.*

⁶ V. Woolf, *A Room of One's Own*, London, Penguin Books, Great ideas, 2004, p. 41: "Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size".

⁷ S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I*, *op. cit.*, p. 366.

⁸ *Ibid.*, p. 371.

⁹ G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 168. Nous évoquerons par la suite l'importance de cette œuvre dans la production poétique d'Apollinaire, notamment parce qu'elle constitue un seuil, mais aussi parce qu'elle fonde toute une esthétique, un lyrisme profondément inspiré d'Orphée, accordant de fait une grande place à la mélodie et à ses pouvoirs.



Orphée

La femelle de l'alcyon,
L'Amour, les volantes Sirènes,
Savent de mortelles chansons
Dangereuses et inhumaines.
N'oyez pas ces oiseaux maudits,
Mais les Anges du paradis.¹

Les adjectifs épithètes qui s'accumulent autour du nom « chansons » soulignent le caractère négatif du chant produit par un être au féminin : « mortelles », « dangereuses » et « inhumaines ». Rien de tel ne vient frapper le chant d'Orphée, qui dans *Le Bestiaire* est toujours associé à des éléments mélioratifs...

On observe à cette époque une augmentation du nombre de femmes qui écrivent et qui par conséquent questionnent les codes d'une littérature longtemps dominée par la figure du mâle², qui, comme Orphée, marche devant. La femme n'est alors plus seulement une muse : elle obtient le droit de vote, travaille, porte des pantalons, symbole de son indépendance. Elle n'est plus cantonnée au rôle de lectrice, elle prend la plume sans se cacher derrière un prénom d'homme. Ce sont des avancées majeures qui au-delà du mythe interrogent le statut de la femme dans la société où celui-ci s'inscrit. Dans notre corpus, la part des femmes est assez importante, non en quantité, mais en qualité, avec la présence, en langue allemande, des œuvres d'Ingeborg Bachmann, Ulla Hahn, Hilde Domin et Rose Ausländer, en français avec Muriel Stuckel, Marie-Jeanne Durry et Sylviane Dupuis, et en suédois avec Agneta Enckell, Ebba Lindqvist et Södergran. Parmi elles, six textes appartiennent au corpus central de notre étude. Les femmes innovent : Muriel Stuckel change la fin du mythe ; Marie-Jeanne Durry, Ingeborg Bachmann et Södergran deviennent Orphée ; Agneta Enckell se confond avec Eurydice ; Ebba Lindqvist refuse de suivre Orphée. Sans aucun doute, elles incarnent un changement, majeur pour l'avenir du mythe.

¹ *Ibid.*

² S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe I*, op. cit., p. 321 : « la longue tradition des mâles ».

L'Impossible corpus

I. Trois langues, sept pays

Etudier un mythe tel que celui d'Orphée, c'est – à l'image de ce personnage – dépasser des limites. Il s'agit de constituer une bibliothèque qui transcende les frontières à l'intérieur de l'Europe, carrefour entre auteurs, entre modernité et tradition, entre répétition et variation, entre cultures. Orphée se tient au milieu de ce carrefour, il en constitue même le centre gravitationnel, puisqu'autour de lui circulent les textes. On le regarde¹, on en discute. Leurs voix se superposent alors à celles des disparus, et les étouffe sans jamais les faire taire. La réécriture accepte la coprésence de ces multiples voix dans un processus créatif qui juxtapose sans les exclure diverses strates d'écriture et de lecture. La réécriture est, enfin, un lieu de partage, partage de la mémoire, puisque Mnémosyne veille sur ce mythe, à tel point que l'on peut certainement considérer Orphée comme la *mémoire poétique* de l'Europe.

1. Orphée au carrefour de l'Europe

Orphée appartient à la *culture* européenne telle que peut, par exemple, la définir Valéry :

Je dirais qu'une Europe est une espèce de système formé d'une certaine diversité humaine et d'une localité particulièrement favorable ; façonnée enfin par une histoire singulièrement mouvementée et vivante. Le produit de cette conjoncture de circonstances est un Européen.²

L'Europe est certes éclatée, mais littérairement, un lien est créé, qui unit les différentes aires linguistiques et culturelles. La mythologie grecque est en quelque sorte le ciment, et Orphée en est l'un des fondements :

Il est pris entre des souvenirs merveilleux et des espoirs démesurés, et s'il lui arrive de verser parfois dans le pessimisme, il songe malgré lui que le pessimisme a produit quelques œuvres de premier ordre. Au lieu de s'abîmer dans le néant mental, il tire un chant de son désespoir.³

Alors que dans les textes de notre corpus nous écoutons la plainte d'Orphée en Europe, en français, en allemand et en suédois, il nous apparaît que le chanteur thrace incarne ce continent

¹ On peut ainsi définir, avec Genette, la réécriture comme « une manière singulière de voir » (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 141).

² P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 1007.

³ *Ibid.*

plus qu'il n'y paraît à la première lecture. Orphée est avant tout un Européen¹ parce qu'il est grec² : « Le nom du continent que nous habitons vient de la mythologie grecque, raison pour laquelle toute interrogation sur notre histoire, notre culture, notre espace renvoient à l'Antiquité »³. La Grèce incarne un idéal, au point que Valéry affirme : « Ce que nous devons à la Grèce est peut-être ce qui nous a distingués les plus profondément du reste de l'humanité »⁴.

Nous avons donc voulu nous concentrer dans cette étude sur deux aires linguistiques et culturelles centrales, en nous intéressant à la poésie de langue française et allemande⁵, et une aire plus *périphérique* (bien que le terme ne soit guère sympathique), le suédois. Choisir la littérature comparée était une évidence, tout simplement parce qu'Orphée n'est ni français, ni belge, ni allemand, ni finlandais, ni suisse, ni suédois. Il est un peu tout cela, et en même temps il est surtout grec, né sur les rivages thraces au nord de ce pays qui fascine l'Europe continentale depuis des siècles. Le choix d'un corpus multilingue s'imposait alors. Ce sont des aires au cœur de l'espace européen, regroupant sept pays (l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, la Finlande, la France, la Suède et la Suisse), qui entretiennent des échanges permanents.

Nous connaissons en général assez bien ceux de la zone francophone et germanophone, notamment dans notre corpus : ce sont les voyages de Rilke à travers toute l'Europe, d'Apollinaire en Allemagne, les lectures aussi, d'un pays à l'autre, par-delà les frontières, malgré les guerres qui bouleversent le paysage européen. Le français est une langue admirablement parlée outre-Rhin à cette époque (si l'on veut s'en assurer, il suffit par exemple de lire les lettres ou encore les poèmes de Rilke en français, dans lesquels on ne sent ni ne présuppose à aucun moment que le locuteur est de langue allemande), tandis que l'allemand reste la langue de la littérature et de la philosophie en France. Des figures comme Nerval, traducteur de Goethe, ou George, traducteur de Baudelaire, participent aux échanges. En Suède et en Finlande, enfin, on parle très bien les langues étrangères. Un poète comme Södergran était multilingue, et lisait, parlait, écrivait aussi bien le suédois que le français, l'allemand, le russe. Rabbe Agneta Enckell (1903-1974), lui, lisait parfaitement l'allemand⁶, et plus proche de nous, Bruno Öijer (1951-) lit avec passion Rimbaud, les dadaïstes, les

A en croire Gottfried Benn, il se situerait dans un ensemble bien défini : « l'Occident » (« des Okzident »¹, G. Benn, *Sämtliche Werke, op. cit.*, p. 72.), là où le soleil disparaît. Pour Goll, il est un « Européen de culture moyenne » (Y. Goll, *Œuvres, op. cit.*, p. 94).

² F. Claudon, *Les Grands Mouvements littéraires européens, op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 1011.

⁵ W. Mönch, *Das Sonett-Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, F.H. Kerle Verlag, 1955, p. 252 décrit « L'Allemagne, au centre de l'Europe, ouverte à toutes les influences du nord et du sud, de l'ouest et de l'est » (« Deutschland, in der Mitte Europas gelegen, allen Einflüssen von Nord und Süd, Ost und West »).

⁶ L. Ekelund, *Rabbe Enckell, Gräshoppans och Orfeus diktare, op. cit.*, p. 90. Ekelund note ainsi l'influence de poètes germaniques comme Goethe, Schiller ou Hölderlin dans son œuvre.

surréalistes ou encore la poésie américaine¹. Les échanges sont évidemment grandement facilités par cette maîtrise de la langue de l'autre.

Au-delà des frontières, ce qui a relié ces trois espaces, c'est l'ancienne *lingua franca*, le latin, qui véhicule avec elle des histoires, des modèles, des personnages. La zone francophone est intimement liée à la culture latine. Pour les zones germanophones et suédophones, les liens sont plus lâches, mais solides. Le latin ne fonde certes pas morphologiquement leurs langues, et ces pays possèdent leur propre imaginaire, à travers la mythologie germanique ou scandinave, qui draguent des récits, des mythes, des figures totalement différentes. Pourtant, le latin, langue du clergé et des intellectuels, vient s'implanter dans ces régions (plus ou moins tôt, n'oublions pas que la christianisation de l'actuelle Suède date du neuvième siècle²), et avec lui s'implante la nouvelle mythologie, celle du sud. Et elle s'installe fort bien sur leurs littératures, cohabitant avec les anciens mythes locaux³. Jesper Svenbro (1944-), dans notre corpus, produit d'ailleurs à la période qui nous intéresse un étrange mélange dans son *Apollon same et autres poèmes* (*Samisk Apollon och andra dikter*), reliant la culture gréco-latine et celle du Grand Nord, dans les plaines lapones.

La littérature comparée, en ce sens, nous paraît être une méthode privilégiée. En effet, elle permet d'entretenir avec les textes un dialogue entre les œuvres, les époques, les aires linguistiques et culturelles⁴, perpétuant le mouvement d'innutrition à l'œuvre dans un corpus tel que le nôtre, où la dimension intertextuelle est essentielle. *Invitation au voyage*⁵, elle est « une excellente propédeutique à la découverte de l'autre, à travers les textes, les langues, les civilisations⁶. C'est alors tout un monde qui s'ouvre au lecteur, qui quitte le connu pour l'inconnu. La littérature comparée, en ce sens, est une prise de risque, un défi, celui de rencontrer des textes écrits dans une langue peu diffusée (du moins pour le suédois) et de donner à lire ces nouveaux poèmes, en se les appropriant par le biais de la traduction. C'est alors devenir l'acteur de leur destin en littérature, leur ouvrir de nouveaux horizons. C'est enfin appartenir pleinement à l'élan de ces textes, qui s'influencent, se répondent, dialoguent,

¹ L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 15.

² J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 14.

³ Lambert évoque « les traditions entrecroisées, chrétienne et gréco-latine » (*Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 14). En suédois, des poètes comme Bellman, au dix-huitième siècle, et Tegnér au siècle suivant font alors la synthèse des traditions bibliques, eddiques et gréco-latine (Ibid., p. 15-16). Louise Ekelund (*Rabbe Enckell, Gräshoppans och Orfeus diktare*, op. cit., p. 89) évoque ainsi la place grandissante de la culture latine en Finlande dans les années 30 : « Le milieu culturel finlandais a développé depuis les jours de Runeberg un terreau fertile où s'est épanoui le patrimoine antique. Une veine de classicisme s'est ainsi longtemps maintenu en Finlande » ('den finländska kulturmiljön har alltsedan Runebergs dagar utgjort en grogrund för odlandet av det antika arvet. En åder av klassicism har länge envist dröjt sig kvar i Finland').

⁴ M. Finck, « Littérature comparée et poésie : perspectives de recherches », dans *Fin d'un millénaire – Rayonnement de la littérature comparée*, P. Dethurens et O-H. Bonnerot (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 174.

⁵ D. Soullier, *Littérature comparée*, op. cit., p. XVI.

⁶ Ibid.

que de les prendre pour ce qu'ils sont : un lieu d'échange, au-delà des frontières de la langue¹. Car peut-on réellement parler de *frontière* entre les espaces culturels ? Y a-t-il une *limite* difficilement franchissable entre ces différentes poésies ? Si l'obstacle de la langue n'est pas à négliger, il faut reconnaître que la porosité des espaces poétiques, que ce soit par la maîtrise d'une langue étrangère ou la possibilité de lire une (bonne) traduction, est grandissante.

2. Traductions

Nous avons choisi, pour les besoins de cette étude, de traduire nous-mêmes une partie des textes en langue étrangère, que ce soit les poèmes de notre corpus, les ouvrages critiques, certains autres textes qui n'étaient pas accessibles en français. Nous proposons donc ici des traductions à partir de l'allemand, du suédois, et de l'anglais, afin d'embrasser au mieux la dimension européenne de cette étude. Il nous fallait entendre la voix d'Orphée, dans sa multiplicité et sa complexité. Pour les besoins de l'étude, nous proposons toujours la version originale, avec la version française, afin que le lecteur puisse apprécier le poème dans sa musicalité et sa spatialité originelle.

Nous ne prétendons pas avoir écrit des traductions poétiques : nous ne sommes pas poète. Succombant à la tendance actuelle qui veut que le traducteur soit un « humble médiateur d'œuvres étrangères »², nous avons travaillé dans le respect du texte, son organisation interne, sa langue, sa musicalité. Ce sont des poèmes construits en vue de l'explication de texte, dans lesquels le traducteur s'efface au maximum, reprend le rythme, reproduit la forme, respecte la place des mots quand cela est possible³. Nous avons lutté contre la tentation de la création, la traduction comme réécriture, voire comme écriture tout court. Nous avons plutôt essayé, aussi justement que possible, d'accueillir ces textes en langue française⁴.

2.1. Traductions allemandes

Les grands noms de la poésie allemande sont plutôt accessibles en français, notamment les œuvres de Rilke, Trakl et Celan, que nous interrogerons plus longuement à cause de son absence meurtrie d'Orphée, une disparition qui nous paraît avoir du sens. Nous avons repris les réécritures de Trakl et Rilke, malgré les bonnes traductions disponibles, afin

¹ Pour Soullier, en effet, la littérature comparée cristallise un « refus des frontières » (*Littérature comparée, op. cit.*, p. 1).

² A. Berman, *L'Epreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 16.

³ W. Troubetzkoy, *Littérature comparée, op. cit.*, p. 144 : « Il importe au plus haut point, malgré les difficultés, de conserver l'essentiel de la *forme*, parce que celle-ci est un *contenu*, et davantage même qu'un *signe d'affiliation*, elle est un exposant de communauté génétique ».

⁴ Schleiermacher parlait lui d'« amener le lecteur à l'auteur », cité dans A. Berman, *L'Epreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 15.

de nous les approprier plus intimement. Nous avons préféré travailler avec les traductions officielles pour quelques textes de Celan, tout en étudiant l'allemand dans nos commentaires.

Les autres noms présents dans notre corpus n'étaient pas traduits en français. Il a donc fallu proposer une première traduction, avec le plaisir que représente ce processus de mise au jour d'un nouvel Orphée, à présent accessible à ceux qui ne parlent pas l'allemand. Ces poètes, peut-être moins célèbres, étaient essentiels à l'étude, car ils fondent le destin du chanter thrace. Se contenter des plus connus, ce serait en effet oublier de grandes avancées, parfois accomplies au détour d'un seul poème.

Auteur	Titre original	Titre français	Texte original	Texte français
Ausländer	<i>Ich höre das Herz des Oelanders</i>	<i>J'entends le cœur du laurier-rose</i>	„Orpheus und Eurydike“	« Orphée et Eurydice »
Bachmann	<i>Die gestundete Zeit</i>	<i>Le Délai consenti</i>	„Dunkles zu sagen“	« Dire l'obscur »
Benn			„Orphische Zellen“	« Cellules orphiques »
			„Der Tod Orpheus'“	« La Mort d'Orphée »
Broch				« Virgile à la suite d'Orphée »
Domin	<i>Gesammelte Gedichte</i>	<i>Poèmes complets</i>	„Brief auf den anderen Kontinent“	« Lettre de l'autre continent »
Engelke			„Eurydike“	« Eurydice »
Hahn	<i>Herz über Kopf</i>	<i>Le Cœur sur la tête</i>	„Verbesserte Auflage“	« Edition révisée »
Kunert	<i>Warnung vor Spiegel Gedichte</i>	<i>Attention au miroir, poèmes</i>	„Orpheus“	« Orphée »
Meckel	<i>Bei Lebzeiten zu singen</i>	<i>Chanter sa vie durant</i>	„Der alte Orpheus“	« Le Vieil Orphée »
Rilke	<i>Die Sonetten an Orpheus</i>	<i>Les Sonnets à Orphée</i>		
Trakl	<i>Dichtungen und Briefe</i>	<i>Poésies et correspondance</i>	„Die drei Teiche in Hellbrunn“	« Les Trois étangs à Hellbrunn »

			„Leuchtende Stunde“	« Heure lumineuse »
			„Passion“	« Passion »
			„Untergang“	« La Descente aux profondeurs »
Werfel			„Fragment der Eurydike“	« Fragment d'Eurydice »

2.2. Traductions latines

Il était essentiel, pour cette étude, de revenir aux versions considérées comme fondatrices par une majorité d'auteurs de notre corpus, nous rappelant du mot de Valéry, alors qu'il entreprend lui-même une traduction des *Bucoliques* : « Virgile de mes classes, qui m'eût dit que j'aurais encore à barboter en toi ? »¹ La question nous fait sourire, mais elle souligne l'importance de ce retour aux textes antiques : Ovide et Virgile sont des auteurs étudiés en classe dans l'ensemble de l'Europe à cette époque, ils appartiennent au patrimoine de ce continent. Ces exercices de traduction scolaire représentent probablement l'un des premiers contacts du poète en devenir et leurs œuvres incarnent une origine, que Valéry appelle non sans facétie son « Virgile d'enfant »².

Les traductions latines dont nous disposions étaient en prose³. Nous les avons reprises afin de travailler à partir du latin, en respectant la ligne du vers, sans toutefois oublier les traductions existantes. Pour Virgile, nous avons travaillé à partir de l'édition bilingue traduite par Saint-Denis aux Belles Lettres, tandis que pour Ovide, nous avons utilisé l'édition française de chez Folio traduite par Lafaye et l'édition bilingue de Reclam, traduite par Albrecht.

Auteur	Titre français	Vers
Ovide	<i>Les Métamorphoses</i>	Livre X (vers 1-85) et Livre XI (vers 1-66)
Virgile	<i>Les Géorgiques</i>	Livre IV (vers 453-527)

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 210.

² *Ibid.*

³ Pour Valéry, il s'agit d'une profanation insupportable car « [L'Enseignement] met en prose comme on met en bière », ce qui explique sa volonté de construire lui-même des vers : « j'ai pris le parti de faire vers pour vers, et d'écrire un alexandrin en regard de chaque hexamètre » (*Ibid.*). Face à l'ampleur de la tâche pour notre étude, avec un nombre considérable d'auteurs et de textes, nous n'avons pas pu reproduire cet exploit poétique. Le respect de la ligne dans les traductions proposées ici s'attachent seulement à rendre, quand cela est possible, la syntaxe particulière voulue par le poète d'origine, l'emplacement des mots en début, milieu, fin de vers, les enjambements, mais pas le mètre. Ce fut un choix douloureux, mais nécessaire.

2.3. Traductions suédoises

Le suédois est une langue méconnue du grand public, et les échanges se font en général dans un seul sens¹. Ce sont donc les auteurs francophones et germanophones qui influencent les suédophones, la réciproque n'étant pas nécessairement vraie². La barrière de la langue³ empêche les hommes du continent d'accéder à leurs voisins du nord. Ce constat est toujours valable aujourd'hui, lorsque le chercheur tente parfois – en vain – de trouver ne serait-ce que des traductions en anglais de certains auteurs.

Peu d'ouvrages scientifiques abordent la littérature de langue suédoise, encore moins sa poésie. Parente pauvre des études poétiques, cette aire culturelle est encore plongée dans une sorte d'aura mystérieuse. On peut par exemple relire l'introduction du chapitre « Auteurs scandinaves » de *Littérature comparée*, représentative du caractère étranger que revêt cet espace : « Des littératures scandinaves, nous retiendrons quelques grandes figures ayant exercé une influence considérable sur la littérature européenne, Swedenborg, Ibsen, Strinberg »⁴. La littérature de langue suédoise est tout d'abord noyée dans un ensemble, la Scandinavie, mettant d'emblée de côté la Finlande, qui n'y appartient pas. Ensuite, pourquoi *retenir* « quelques grandes figures » ? Pourquoi ne pas dresser, comme le fait cet ouvrage par ailleurs pour l'anglais, l'allemand et l'espagnol, un aperçu d'ensemble ? Certes, il a fallu faire des choix, mais ils sont révélateurs. Enfin, ces « quelques » auteurs sont au nombre de trois, passant sous silence le Danemark, mais aussi la diversité de ces littératures. La littérature de langue suédoise se réduit-elle à Swedenborg et Strinberg ? Le premier serait « à lui seul l'histoire de deux ou trois siècles de la pensée européenne »⁵. Nous faisons face à un risque d'appauvrissement certain. Mais nous ne reprochons rien aux auteurs de cet ouvrage : ils obéissent à une tendance générale, que l'on retrouve dans une anthologie publiée en 2012, juste après la nomination de Tomas Tranströmer au prix Nobel de littérature, en 2011 : *Il pleut des étoiles dans notre lit*⁶. Cette fois, on ne parle plus de Scandinavie, mais de Nord : *Cinq poètes du Grand Nord*. Les littératures d'Islande, de Norvège, de Finlande, de Suède ou du

¹ J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 8 : « Les relations intellectuelles [que la Suède] ne cessa d'entretenir avec la France, l'Allemagne ou l'Angleterre, semblaient à sens unique : la Suède empruntait aux grands foyers de culture sans que jamais, croyait-on, fût établi un dialogue en retour ».

² Pour Lambert (*Ibid.*, p. 7), la Suède fut « ignorée pendant des siècles » et remise au goût du jour de façon fort maladroite par le biais de « son organisation sociale, qui est enviable sur plus d'un point » et son cinéma où « les Suédois [se] reconnaissent beaucoup moins que nous ne voulons les y reconnaître » : « Si la Suède mérite d'être connue, elle mérite d'être mieux connue qu'à la faveur d'une mode soudaine ».

³ *Ibid.*, p. 8 : « C'est là une fatalité dont sont frappés les pays petits, ceux dont la langue ne passe pas leurs frontières : pour que leur voix se fasse entendre, il y faut d'heureux accidents, imprévisibles ».

⁴ W. Troubetzkoy, *Littérature comparée*, op. cit., p. 577.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Il pleut des étoiles dans notre lit, Cinq poètes du Grand Nord*, présenté par André Velter, Paris, Nrf Gallimard, 2012.

Danemark ne manquent pas de spécificités, mais elles sont ici regroupées, car ces poètes ont la neige et la glace en partage, un amour profond de la nature et des grands espaces. Toutefois, celui qui veut bien s'y intéresser comprend vite que leurs problématiques, leurs situations, leurs cultures sont diverses : d'une île au milieu de l'océan aux plaines de la Laponie, en passant par les grandes villes portuaires de la côte ouest, ces espaces sont surtout reliés par une parenté linguistique, bien que le finlandais ne soit pas une langue scandinave. Encore une fois, le Nord est peut-être victime de son propre mystère : on le connaît mal.

Des avancées ont cependant été faites depuis une dizaine d'années. Grâce au succès du roman policier suédois, de plus en plus de textes en prose, au-delà de ce genre, nous parviennent. C'est le cas notamment de Göran Tunström, poète et romancier, dont les romans sont traduits chez Actes Sud dès la fin des années 1980, et qui participe au rayonnement de la littérature suédoise. Mais en poésie, les avancées sont plus frileuses. Gallimard, Actes sud ou encore les éditions Arfuyen proposent quelques titres (Arfuyen fait le très bon choix de l'édition bilingue), mais les tirages sont loin des grands classiques de la poésie anglaise ou bien allemande, que l'on connaît mieux, qui sont inscrites aux programmes de certains concours de l'enseignement français, et qui sont tout simplement écrites dans une langue que l'on a pu apprendre à l'école¹. Entrer dans la littérature de langue suédoise demande une certaine dextérité, tout du moins de la persévérance. L'attribution du prix Nobel de la littérature à Tomas Tranströmer a permis cependant d'initier un élan éditorial : on trouve à présent quelques grands auteurs traduits en français, mais la plupart des textes restent inaccessibles à celui qui ne parle pas suédois. Nous avons donc, pour les besoins de cette étude, entrepris l'apprentissage de cette langue que nous ne connaissions absolument pas six ans auparavant, afin de pouvoir lire et traduire les textes du corpus.

La difficulté qui s'est aussi imposée à nous concernant le corpus suédois fut d'ordre pratique : il est extrêmement difficile d'accéder à ces ouvrages dans le sud de l'Europe, même en langue originale. Sur internet, les titres en suédois sont peu nombreux sur les librairies internationales en ligne, les sites suédois ou finlandais ne livrent pas en dehors de leurs frontières. D'autres le font, mais les frais dépassent l'entendement, ou encore la livraison est tout bonnement impossible si vous ne possédez pas de numéro d'identification national, sorte de laissez-passer administratif qui prouve que vous résidez sur place. Il faut des connaissances résidant dans ces pays pour pouvoir se procurer ces ouvrages, donc. Enfin, quelques bibliothèques seulement proposent des titres en suédois, comme la bibliothèque nordique de Paris, la bibliothèque des universités de Zurich, de Strasbourg et de Freiburg im Breisgau. Les titres sont dispersés, et pour certains ouvrages, mieux vaut se déplacer directement à Stockholm ou à Uppsala. Quelques ressources en ligne, notamment le projet Runberg², permettent heureusement d'accéder aux textes entrés dans le domaine public. Cette quête

¹ En France, il n'y a ni CAPES ni agrégation de suédois, ce qui ralentit considérablement l'accès à cette langue. En Allemagne du nord, l'enseignement du suédois est en revanche possible dans le secondaire, favorisé peut-être par la proximité géographique.

² <http://runeberg.org/nf/#en>

d'Orphée en suédois au vingtième siècle fut donc plus complexe qu'en allemand ou en français, pour des raisons pratiques qu'il nous semble important d'évoquer ici, tout simplement parce qu'elles confirment l'idée énoncée plus haut : la poésie de langue suédoise, pourtant si riche, n'est pas facile d'accès, parce qu'elle est placée en position périphérique, non pas géographiquement, mais culturellement.

On peut donner à cela différentes explications : premièrement, le suédois n'est pas une langue extrêmement répandue. La Suède comprend 9,5 millions d'habitants et seul 5% de la population finlandaise¹ parle le suédois comme langue maternelle. En comptant les expatriés, on peut comptabiliser entre dix et onze millions de locuteurs suédophones dans le monde, qui maîtrisent parfaitement l'anglais et lisent dans cette langue. Ce facteur explique peut-être en partie le peu de perméabilité de la culture en suédois dans la zone francophone et germanophone, qui dispose d'un nombre bien plus important de locuteurs à travers le monde (réciproquement 220 millions pour le français et environ 120 millions pour l'allemand), et poursuivant une politique complètement différente vis-à-vis de leur langue et de leur culture. La France et l'Allemagne sont des pays conquérants dans l'histoire de l'Europe, des espaces où la littérature, la philosophie et toute forme d'art est encouragée comme un élément de rayonnement national, voire nationaliste à certaines périodes. La Suède est elle aussi un pays conquérant, mais sa zone d'influence (si l'on excepte l'invasion vikings des territoires devenus plus tard français) reste essentiellement scandinave. L'histoire tumultueuse avec la Finlande, le Danemark et même la Norvège, fait de ce pays un centre culturel du nord. Toujours à la périphérie², donc.

Trouver et traduire ces textes ont représenté pour nous un véritable défi, motivé par l'envie de partager cette poésie impossible à lire par la plupart des lecteurs de langue française. À côté de Södergran et de Tranströmer, qui disposaient déjà d'une traduction officielle par Boyer et Outin³, nous avons exploré les œuvres de Jesper Svenbro, Rabbe Agneta Enckell, Ebba Lindqvist, mais surtout traduit *Falla (Eurydike)* d'Agneta Enckell. Ce dernier texte nous a demandé beaucoup de travail et de patience, animée cependant par le sentiment de mettre au jour une voix en brisant les limites que la langue lui imposait. Texte majeur de l'extrême contemporain suédophone dans notre corpus, *Falla* travaille la parole d'Eurydice de façon très physique, par une mise en page éclatée, une déconstruction de la syntaxe, entre possibilité et impossibilité, par une narration heurtée où le mythe, certes sous-jacent, est parfois méconnaissable. Agneta Enckell donne une voix blessée à Eurydice, ce qui a très rapidement donné à cette œuvre une place centrale dans notre étude. Rejoignant l'idée

¹ http://www.stat.fi/tup/suoluk/suoluk_vaesto_en.html

² Lambert (*Anthologie de la poésie suédoise*, op. cit., p. 8) insiste notamment sur le fait que la Suède et la Finlande sont « à l'écart des grandes voies d'échange », renforçant leur « isolement ». Il ajoute : « s'il nous a fallu tant de siècles pour que notre enquête culturelle les atteigne enfin, c'est que ces terres sans doute sont d'un abord difficile » (*Ibid.*, p. 9). Pour Velter (« Passage du Grand Nord », dans *Il pleut des étoiles dans notre lit*, op. cit., p. 8), la Suède appartient à « cette zone limitrophe des terres habitées », elle est une « étendue problématique ».

³ Comme pour Rilke et Trakl, nous avons entrepris une nouvelle traduction des textes qui nous intéressaient afin de nous en imprégner.

que la traduction est un pont lancé entre deux cultures, nous proposons donc ici quelques textes inconnus présentant le mythe d'Orphée.

Auteur	Titre original	Titre français	Texte original	Texte français
Enckell	<i>Falla (Eurydike)</i>	<i>Tomber (Eurydice)</i>		
Lindqvist	<i>Löckar i november</i>	<i>Les Oignons en novembre</i>	”Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)”	« Monologue dans l’Hadès (Eurydice à Orphée) »
Södergran	<i>September lyran</i>	<i>La Lyre de septembre</i>		
Södergran	<i>Dikter</i>	<i>Poèmes</i>	”Helvetet”	« L’Enfer »
			”Vierge moderne”	« Vierge moderne »
Södergran	<i>Landet som icke är</i>	<i>Le Pays qui n’existe pas</i>	”Ankomst till Hades”	« Arrivée dans l’Hadès »

II. Le vertige du panorama

Lorsque, au début de cette étude, en 2009, a été discutée l'épineuse question du corpus, il était clair que le choix d'un nombre important de textes était problématique. Trop d'auteurs, trop de données, trop de figures d'Orphée. Notre premier critère fut donc générique : ce sont les apparitions explicites du chanteur thrace en poésie (et en poésie seulement) qui nous ont intéressées ici. Cependant, et pour ne pas isoler les textes étudiés, nous avons aussi exploré à l'occasion les autres genres, lorsque cela s'avérait pertinent. A un corpus principal s'est donc agrégé un corpus secondaire dont la dimension éclairante ne pouvait être mise de côté. Il nous paraissait totalement impossible de ne pas évoquer les évolutions du personnage à l'opéra, ce genre hybride qui se tient entre littérature et musique par le biais du chant.

L'étude de la réécriture d'un mythe tel que celui d'Orphée peut appeler à élaborer, avec courage, un panorama assez large pour embrasser une véritable réalité textuelle, c'est-à-dire proposer à l'analyse suffisamment de versions du mythe pour rendre compte de sa diversité. A plusieurs reprises, nous avons d'ailleurs pu constater comment le critique peut se laisser aller à l'élaboration de généralités au sujet de ce personnage, que l'on croit toujours bien connaître, mais que l'on a parfois tendance à stéréotyper. Nous avons succombé à la

tentation, qu'un texte venait plus tard contredire. Albouy nous met d'ailleurs en garde contre le « double danger »¹ de l'étude du mythe : « simplifier à l'excès et [...] figer dans des définitions leur interdisant ces métamorphoses qui font du mythe littéraire un véritable Protée »². Nous voulions éviter l'écueil dénoncé par Cabanès : « [voguer] d'une île à une autre au détriment de la continuité littéraire »³. Un large corpus prévient ce type d'erreur, tout simplement parce qu'il oblige à se confronter à la diversité de la figure qui nous intéresse. Toutes ces réécritures, dans lesquelles nous nous perdions, évidemment, étaient notre garde-fou. Paradoxalement, donc, le nombre prémunit de ces dangers. Certes, nous ne tendons pas ici à l'exhaustivité. Des noms passés sous silence, mais aussi pour des raisons de lisibilité, n'apparaissent pas dans cette étude, et nous les avons, à contrecœur, laissés de côté, pour ne garder que les réécritures les plus saillantes : les textes fameux qui ont été lus et relus, à l'influence considérable, comme celui de Rilke ; les poèmes novateurs, ceux qui prennent des libertés, voire des risques avec le mythe traditionnel.

La démarche est vertigineuse, car elle se perd dans « « un tumulte de livres, de discours qui s'écrivent autour du chant d'Orphée »⁴. Mais puisqu'Orphée n'appartient pas à un texte, mais bien à des textes, il nous paraissait important de l'envisager sous l'angle de la multiplicité, peut-être pour renouer avec « le genre de vie orphique »⁵ dont parle Detienne, avec « beaucoup de tablettes, de rouleaux, une bibliothèque, un tumulte de livres »⁶. Detienne met l'accent sur l'accumulation, avec l'emploi du pluriel, mais surtout souligne le désordre qui en résulte : le « tumulte »⁷, ce chaos indescriptible « souvent [accompagné] de bruit »⁸, qui crée une confusion terrible. Le chercheur se heurte alors à ses propres limites, notamment temporelles. Car le plus grand problème d'Orphée, après son succès, c'est sa symbolique : il incarne tour à tour, le poète et la poésie, la puissance du genre, la valeur de l'écriture poétique, au point que « Un poète reflète sa poésie en Orphée, son origine et sa signification pour son étant et celui des autres »⁹. Le *Dictionnaire des œuvres* précise d'ailleurs son « grand

¹ P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 5.

² *Ibid.*

³ J-L. Cabanès, *Préface* à Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Nrf / Gallimard, 1989, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ Il répète ce terme à plusieurs reprises, faisant référence à l'expression de Platon, qui transforme ce concept en une notion-clé pour l'étude de cette figure.

⁸ *TLFI*.

⁹ E-M. Knittel, *Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen*, Münster, Lit Verlag, 1996, p. 3: „An Orpheus reflektiert ein Dichter seine Dichtung, ihren Ursprung und ihre Bedeutung für sein Dasein und das der anderen.“

attirait sur les artistes et les poètes »¹, « objet de maintes œuvres littéraires et artistiques »². Comme le rappelle Austin, « Voilà [...] de quoi séduire n'importe quel poète »³. Orphée est donc partout, chez tout le monde, ou presque. Il a donc fallu réduire le champ d'analyse de façon drastique en établissant des critères stricts d'identification des poèmes à prendre en compte. La construction d'un panorama des figures d'Orphée sur une longue période, mais aussi en trois langues, a demandé une grande rigueur méthodologique. En effet, « Combien de voix ont chanté Orphée »⁴, se demande Margantin, qui s'intéresse pourtant au seul Novalis... De même, pour Trousson, « dans toute quête [il y a] un Orphée »⁵... Mais il faut là se méfier : voir Orphée partout ne semble pas pertinent. Il n'est pas n'importe quel musicien enchanteur. Orphée n'est pas non plus l'orphisme. Nous avons ainsi établi des catégories, parfois poreuses car il est délicat de séparer deux motifs qui bien entendu se rejoignent à l'occasion, entre les poètes reprenant le personnage d'Orphée (c'est notre propos), ceux qu'Austin appelle les « poète[s] d'Orphée »⁶, et les poètes orphiques, qui suivraient une prétendue doctrine, issue de l'orphisme grec, ou forgeant leur propre lecture de ce dernier. Ce fut là un premier critère de sélection.

III. Le critère du nom

Comme le dit Grabbe, « Der Name schon hilft »⁷, *le nom aide déjà*. Comme le rappelle Pierre Brunel, analysant l'esthétique de Mallarmé, « Tout commence avec une simple nomination »⁸. Par la mention de son nom, Orphée mobilise tout un imaginaire lié au mythe, connu et reconnu par les lecteurs⁹, et inscrit en toutes lettres sa présence dans le poème :

Pour Mallarmé, dans *Les Dieux antiques*, Phoibos n'est qu'une manière de nommer la lumière [...]. La nomination, première pour Mallarmé, fit naître le mythe :

¹ R. Laffont et V. Bompiani, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, Littérature – Philosophie – Musique – Sciences*, V Oeu-Ru, Paris, Editions Robert Laffont, 1990, p. 75.

² *Ibid.*

³ L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *op.cit.*, p. 170-171.

⁴ L. Margantin, « Le corps des dieux. Les figures d'Orphée et de Jésus chez. Novalis », dans *Romantisme*, Année 1999, Volume 29, Numéro 103, p. 7.

⁵ R. Trousson, *Un Problème de littérature comparée : les études de thèmes, Situations n°7*, Lettres modernes, 1965, cité par Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, Hachette supérieur, 2001, p. 103.

⁶ L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *op.cit.*, p. 180.

⁷ C.D. Grabbe, cité par R. Trousson, « Servitude du créateur en face du mythe », *op.cit.*, p. 97.

⁸ P. Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 15.

⁹ Dans son article sur le « Nom », J. Vion-Dury (« Nom », dans Jean-Marie Grassin (ed.), *DITL (Dictionnaire International des Termes Littéraires)*, <http://ditl.info>, 2006) précise que « l'acte d'écriture est nomination, l'acte de lecture exégèse du nom. [...] Il est un signe, un symbole chargé d'énergie, de puissance ».

« Phoibos, le mythe ici vivant et point le seul nom, est fils de Zeus, parce que le soleil, comme Athéné ou l'aurore, s'élance, le matin, du ciel ».¹

Le nom mobilise le mythe dans son ensemble, renvoie aux épisodes tant de fois répétés et aux versions antérieures. Utiliser le nom d'Orphée ou d'Eurydice n'est alors pas anodin : sorte de témoin passé d'auteur en auteur, ces quelques lettres forment une puissante matrice d'actualisation². L'emploi du nom propre n'est pas gratuit : c'est ce qui lui permet, dans un premier temps, d'être.

Malmberg, dans son étude sur l'Orphée suédois, pose elle aussi la question du nom du personnage et surtout de son identification, au tout début de son introduction. Elle cite ainsi un poème de Öijer dans lequel le nom d'Eurydice n'apparaît pas. Alors qu'elle pressent les personnages mythiques et nourrit sa démonstration, la critique avoue : « Je la vois comme une variante d'Eurydice, la figure féminine dans le mythe d'Orphée »³. La silhouette présente dans le poème est effectivement un avatar d'Eurydice :

och jag hör dig andas
jag hör dina steg ropa bakom mej
när jag vänder mej om finns ingen där⁴

et je t'entends respirer
j'entends crier tes pas derrière moi
quand je me tourne il n'y a rien là

Mais rien n'indique avec certitude qu'il s'agit bien de la femme d'Orphée. Car après tout, se retourner, sentir quelqu'un derrière soi et ne rien trouver au moment où l'on regarde n'est en aucun cas réservé au mythe qui nous intéresse. Les similitudes sont frappantes, sans que nous soyons en position d'affirmer sa présence. Il faut rester prudent. Mais si l'on prend en compte, comme le fait Malmberg, des circonstances d'écriture du recueil, *Den förlorade ordet* (*La Parole perdue*), qui vient répondre, comme *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, à la mort d'une femme, Cécilia⁵, cela nous autorise-t-il à établir des parallèles entre ce texte et le mythe ? La question aurait pu rester ouverte en d'autres circonstances, nous l'avons refermée par souci de clarification d'un travail déjà gigantesque. Ce poème d'Öijer, malgré une sensibilité incontestable qui l'attire vers le mythe, n'appartiendra pas à notre « cortège d'Orphée »⁶.

¹ P. Brunel, *Mythocritique*, op. cit., p. 15.

² J. Vion-Dury, « Nom », op. cit. : « Le symbole et le nom constitue un microcosme, comme chaque individu qui porte un nom est un univers en soi, à la fois parcelle de l'univers et totalité désignée, séparée et réunie par ce nom. Ils révèlent tous les deux des sens simultanés et il s'y produit un phénomène de condensation : toutes les facettes d'une personnalité [...], tous les moments d'une histoire individuelle ou familiale, toutes les relations entretenues avec celui ou celle qui le porte sont concentrés dans le nom. ». Cette analyse convient parfaitement à l'étude du nom d'un personnage littéraire, qui renvoie cette fois aux œuvres qui le mettent en scène, matrice donc de toute une intertextualité.

³ L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 7 : "Jag läser henne som en variant av Eurydike, den kvinnliga gestalten i myten om Orfeus".

⁴ B.K. Öijer, *Samlade dikter*, op. cit., p. 510.

⁵ L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 8. Malmberg cite alors ce poème « till minne av cecilia gentele 21.7.72 », à la mémoire de... (*Samlade dikter*, op. cit., p. 104). Ce poème date de 1972, tandis que l'autre date de 1995.

⁶ G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit.

Comme le dit Valéry dans sa *Petite lettre sur les mythes*, « Il y a tant de mythes en nous, et si familiers, qu'il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose qui n'en soit pas »¹. Il faudrait adapter cette remarque : Orphée est si présent dans certaines œuvres *qu'il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose* qui ne lui appartienne pas. Dans l'œuvre de Desnos, par exemple, les allusions sont nombreuses, au point qu'il est difficile d'établir un corpus strict entre les textes présentant le personnage et les autres. Dans « La Voix de Robert Desnos », on découvre ainsi un poète qui « appelle celle [qu'il] aime »² et à qui « les vivants et les morts se soumettent »³, qui nous rappelle étrangement Orphée descendant aux Enfers. Dans « J'ai tant rêvé de toi », le sujet lyrique « [étreint] ton ombre »⁴ et « [couche] avec ton fantôme »⁵, dans un poème où l'être aimé a disparu. Comme Orphée il se dit *hanté* par cette femme : « Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante et me gouverne depuis des jours et des années, je deviendrais une ombre sans doute »⁶. Dans ce poème, le lecteur retrouve certains éléments du mythe, comme l'alliance de l'amour et de la mort, la plongée dans les ténèbres du poème, cet appel de la disparition, lui qui désire devenir « fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois que l'ombre qui se promène et se promènera allègrement sur le cadran solaire de ta vie »⁷ : « J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est plus temps sans doute que je m'éveille »⁸. Chez Jouve, c'est le personnage d'Hélène qui vient rejoindre celui d'Eurydice, puisqu'elle présente avec la nymphe du mythe un certain nombre de caractéristiques, notamment celle d'avoir disparu. Les échos du mythe se dispersent alors dans *Dans les années profondes*, sans que les personnages soient nécessairement nommés.

Apollinaire, lui, s'identifie tellement à Orphée que la figure émerge bien après *Le Bestiaire*, sous des traits incertains, comme la silhouette énigmatique du « Mendiant » qui voudrait franchir le fleuve :

Et me tenant au bord du fleuve sur qui volent
Les obscures migrations des oiseaux blancs
Je me lamenterai faute de ton obole
Au passage des riches comme moi tremblants⁹

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 965.

² R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 545.

³ *Ibid.*, p. 546.

⁴ R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 539.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 565.

Rien n'indique que le sujet lyrique s'identifie à Orphée, mais le doute persiste avec la plainte du troisième vers et la mention de l'« obole » qui renvoie à la Grèce antique. Le sujet lyrique affirme : « Je n'ai que ma douleur pour émouvoir Caron »¹. De même, le piano fait chez lui office de lyre des temps modernes, « En écoutant l'ivoire ordonner l'harmonie »², qui n'est pas sans rappeler les effets de l'instrument dans l'espace du mythe. Dans « Cet Oiseau langoureux », on découvre aussi un « chanter »³ et un « enchanteur »⁴, qui dans « Les Poètes » « bercer[a] [s]es rêves sur les vastes mers »⁵, comme Orphée parmi les Argonautes. Il va même jusqu'à descendre dans le royaume des morts :

Descendent dans l'enfer que je creuse moi-même
Et l'enfer c'est toujours : « je voudrais qu'elle m'aime. »⁶

Le duo d'Orphée et Eurydice se devine dans le jeu des pronoms personnels, mais il n'y a pas d'indices suffisants pour déceler le mythe avec certitude. Dans « Au Départ », la parenté du sujet lyrique est peut-être plus franche quand il reprend son instrument fétiche :

Rayons d'un regard d'homme O cordes de ma lyre
C'est vous qui résonnez quand je chante c'est vous
La cause de mon impossible amour que j'avoue
Et qui m'avez donné la force de le dire

Et cette lyre accorde et mon cœur et ses yeux
Lyre Trop vieille image mot délicieux⁷

Enfin, le mystérieux « Musicien de Saint-Merry » « chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres »⁸ sur « un air de flûte »⁹. Apollinaire reprend certains termes-clés dans la poétique de son *Bestiaire*, qu'il sème dans ce poème, afin de brouiller les pistes, peut-être : « Cortèges ô cortèges »¹⁰ (répété à plusieurs reprises). Cet « inconnu »

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 581.

³ *Ibid.*, p. 571.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 720.

⁶ *Ibid.*, p. 341.

⁷ *Ibid.*, p. 578.

⁸ G. Apollinaire, *Calligrammes – Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), *op. cit.*, p. 188.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 190.

présente ainsi les mêmes caractéristiques qu'Orphée, à commencer par le *carmen*, qui enchante « Le cortège des femmes long comme un jour sans pain »¹ :

Et leurs pas légers et prestes se mouvaient selon la cadence
De la musique pastorale qui guidait
Leurs oreilles avides²

On retrouve là le même réseau isotopique que dans les textes de notre corpus, avec l'emploi du verbe *mouvoir*, associé au pouvoir de la mélodie (« cadence », « musique pastorale »). Apollinaire semble ainsi avoir ingéré le chantre thrace, qu'il retient dans ses vers, sans pour autant lui donner le nom qui lui revient. Après tout, n'est-il pas, depuis « Zone », « las de ce monde ancien »³ ? D'ailleurs, à y regarder de plus près, la régularité qui caractérisait *Le Bestiaire* a implosé : vers libre, hétérométrie, absence de rimes... L'harmonie de la mélodie d'Orphée est déstabilisée. Les débats sur la présence (ou non) d'Orphée chez Apollinaire furent décisifs dans cette étude et forgèrent la conviction que la prudence est de mise lorsque l'on travaille sur un personnage qui incarne la figure du poète dans ce genre. Comme le rappelle Décaudin : « il faut se méfier des analogies »⁴. En effet, évoquant les figures à tendance orphique dans sa poésie, notamment dans « Le Musicien de Saint-Merry », il relève que si celles-ci peuvent ressembler à Orphée, elles ne sont pas nécessairement le chantre thrace. Il refuse ainsi d'interpréter « La Maison des morts » comme une descente aux Enfers, interroge la figure de Tiolet dans *L'Enchanteur pourrissant* (Tiolet attire les animaux en sifflant, cela fait-il de lui un Orphée métamorphosé ?), ou encore conteste la lecture de Boisson de « La Chanson du mal-aimé », comme une quête d'Eurydice. Certes, tous ces personnages rappellent au lecteur la figure d'Orphée, mais on peut se demander si les allusions sont suffisantes pour justifier de les intégrer au corpus de notre étude. Nous partageons la suspicion de Décaudin : la ressemblance ne fonde pas une identité.

Avec parfois facilité, il ne faut pas le nier, certains parlent en effet de *l'orphisme* de tel ou tel poète, comme si la présence d'un mage musicien suffisait à convoquer ce terme. Mais c'est là aussi définir un peu légèrement le concept d'orphisme. Car la magie est un motif particulièrement présent dans la poésie depuis ses origines, sans que cela ait toujours à voir avec le chantre thrace. Mieux vaut être prudent. Dans l'Antiquité, l'orphisme se superpose au mythe, à une littérature et à un mode de vie⁵ présentant des rites de purification, une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 39.

⁴ M. Décaudin, « Orphée dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », dans Pierre Brunel (dir.), *Le Mythe d'Orphée au dix-neuvième et au vingtième siècle*, Paris, Revue de littérature comparée 292, n°4, 1999, p. 551.

⁵ M. Detienne précise les modalités de ce mode de vie présentant des « règles strictes » (Marcel Detienne, « L'Orphée de la mer noire », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, op. cit., p. 15) : « ne pas toucher au bœuf, s'abstenir de toute viande, n'offrir aux dieux que des gâteaux ou des fruits trempés dans le miel. Régime alimentaire et sacrificiel dont la philosophie prescrit qu'il est impie et impur de manger carné et de souiller de sang les autels réservés aux dieux ».

explication des origines du monde¹ et un régime alimentaire strict qui refuse la consommation de viande². Il n'est donc pas uniquement question des pouvoirs du *carmen* : « L'orphisme, conçu comme une totalisation des sagesse contenues dans la magie, l'alchimie, les sciences divinatoires, dont l'astrologie, le mysticisme et la recherche d'un contact privilégié avec la nature »³. L'orphisme renvoie à Orphée non pas comme figure littéraire, mais comme figure de la littérature, personnage ayant existé, « initiateur des mystères dits "orphiques" »⁴ :

il y a dans l'orphisme, au sens le plus général, trois plans relativement autonomes. D'abord, une tradition sur Orphée : naissance, vie, descente aux enfers ; les incantations parmi les Thraces, la fin tragique quand la meute des femmes le met en pièces. [...] Il y a ensuite l'écriture et la voix d'Orphée produisant une bibliothèque, ce que Platon, hargneux, appelle « un tumulte de livres ». [...] Troisième volet : celui des pratiques suivies par ceux qui vivent à la manière d'Orphée.⁵

L'orphisme de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, notamment chez Mallarmé ou Apollinaire, représente peut-être le plus grand risque de cette étude, car il entraîne une certaine confusion. Où se trouve la limite entre l'orphisme et Orphée ? Les conceptions de Rimbaud et de Mallarmé, qui évoque « le sortilège, que restera la poésie »⁶, fondent ainsi un rapport au poème et au monde reposant sur une forme de magie, un envoûtement. Pour Mallarmé, « l'explication orphique de la terre [...] est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence ». Pour Apollinaire, l'orphisme est « une vision intérieure, plus populaire, plus poétique de l'univers et de la vie »⁷. L'orphisme semble être un concept particulièrement souple à la période qui nous intéresse, ce qui rend d'autant plus importante la question de critères rigoureux concernant notre corpus. Nous ne traitons pas de l'orphisme des poètes qui nous sont donnés à étudier, mais de la présence d'une figure mythique, ce qui est bien autre chose.

Le nombre de poèmes présentant le personnage est déjà suffisamment conséquent pour ne pas se perdre dans des références hasardeuses à un mage musicien qui n'aurait pour point commun avec Orphée que le pouvoir ensorcelant de sa musique. Car des personnages qui pourraient être ses avatars, il y en a beaucoup : le Christ, David, Amphion, le musicien de

¹ R. Martin (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992, p. 182.

² *Ibid.*, p. 182 et Marcel Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, op. cit., p. 113.

³ J. Boulogne, Préface, dans *Les Systèmes mythologiques*, op. cit., p. 13.

⁴ R. Laffont et V. Bompiani, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, Littérature – Philosophie – Musique – Sciences*, V Oeu-Ru, Paris, Editions Robert Laffont, 1990, p. 75.

⁵ M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, op. cit., p. 118-119.

⁶ S. Mallarmé, « Magie » dans *Divagations*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1897, p. 286 : « Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète ».

⁷ G. Apollinaire, dans *L'Intransigeant* (23 mars 1913), cité par M. Décaudin, « Orphée dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », dans P. Brunel (dir.), *Le Mythe d'Orphée au dix-neuvième et au vingtième siècle*, Paris, Revue de littérature comparée 292, n°4, 1999, p. 551.

Brême, pour ne citer qu'eux. Ce sont certainement des figures qui parfois reprennent des motifs propres à Orphée, mais ils ne sont pas lui. Il ne faudrait pas confondre ce que Durand appelle les différentes « parenté[s] orphique[s] »¹. Et à ces figures qui possèdent leur propre nom s'ajoute une foule d'inconnus qui présentent des qualités proches. Nous nous intéresserons cependant à ces avatars d'Orphée à l'occasion, quand cela s'avère justifié, notamment dans le chapitre de la dernière partie consacré à l'enchantement². Pour ces différentes raisons, nous nous en tenons à une sélection exigeante des textes de notre corpus : le nom d'Orphée, ou bien celui de son épouse, la mention des Enfers, d'Hadès, furent ainsi des éléments déterminants. Comme le souligne Broda, la présence du nom génère le texte : « Nom de héros ou de dieu, qui génère le poème épique ou hymnique. Nom propre sacralisé, donc caché et disséminé dans le texte devenu sa crypte »³. Tout au plus *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire est-il un parent proche d'Orphée, sans être Orphée lui-même, car en perdant son nom⁴ il dissipe la profondeur que lui donne le mythe.

Le nom propre fut ainsi notre premier critère de recherche, dans le corps du texte ou le titre d'un recueil : *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire, *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, *Orphée – Cantate* de Roger Munier, *Tomber (Eurydice)* d'Agneta Enckell, *Tombeau d'Orphée* et *Hymnes orphiques* de Pierre Emmanuel, *Orphée imprécation* de Mathieu Bénézet. La constitution de ce corpus fut relativement aisée. La lecture d'études consacrées au personnage compléta cette liste afin d'établir un solide corpus de base, comprenant les auteurs majeurs de cette étude : Rilke, Apollinaire, Cocteau, Jouve, Trakl, Pierre Emmanuel, Agneta Enckell et Ingeborg Bachmann.

Mais cette méthode n'était pas satisfaisante, car elle réduisait notre approche aux seuls textes déjà identifiés comme étant des réécritures d'Orphée. Nous voulions aussi nous consacrer aux autres, moins connus (chez des auteurs parfois célèbres), qui constituent une part importante de ce corpus. Le traitement de la figure d'Orphée dans la poésie surréaliste de cette période fut un élément déterminant dans l'évolution de ce travail, notamment par la distance qu'entretiennent ces poètes avec le mythe ancien et la musique. L'Orphée suédois souffrait de cette approche. Le travail de Malmberg, par exemple, ne nous donne que peu de pistes concernant la figure d'Orphée et Eurydice dans cette langue. Il fallait trouver d'autres biais. A partir du projet en ligne *Runberg*, nous avons pu identifier quelques textes, notamment ceux de Södergran, puis nous avons pu progressivement, au fil de nos lectures, agrandir la part consacrée au suédois. La progression fut lente et minutieuse.

¹ G. Durand, « Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », *op. cit.* (pas de numérotation).

² Cette étude nous permet de constater la portée des représentations d'Orphée, dont l'influence dépasse évidemment les poèmes où il apparaît de façon indiscutable.

³ M. Broda, *L'Amour du nom ; Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1993, p. 105.

⁴ Nous analyserons cette particularité dans la troisième partie de cette étude et surtout ses conséquences sur la présence (ou l'absence) d'Orphée dans certains textes de notre corpus.

Nous avons ensuite lu un certain nombre d'œuvres complètes, d'abord en vérifiant les titres des poèmes, puis en cherchant Orphée au détour d'un vers. Ce sont alors des milliers de pages qui ont été parcourues. Les ouvrages poétiques du vingtième siècle étant très peu disponibles en ligne, il n'était pas possible de réduire le temps (nécessairement long) que prit cette étape, car il nous a fallu lire, tout simplement. Grâce à cette technique, nous avons rencontré les « Chanson d'Orphée » et « Chanson pour Eurydice » de Cuttat, « Le Fard des Argonautes » de Desnos, « Eurydice » de Gerrit Engelke, le « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) » d'Ebba Lindqvist, ou encore le « Fragment pour Eurydice » de Franz Werfel, pour ne citer qu'eux. Ces instants de lecture parfois fastidieuse nous ont toutefois permis d'avoir une idée plus précise du contexte dans lequel s'inscrivent les réécritures d'Orphée, malgré les moments de déception quand, après avoir terminé plusieurs tomes, le chercheur constate avec amertume qu'Orphée n'apparaît pas dans une œuvre poétique. Nous avons pu alors déterminer un environnement « type » dans lequel le personnage peut (ou ne peut pas) affleurer, et interroger les raisons de sa présence ou de son absence, notamment dans une œuvre comme celle de Celan, qui nous a particulièrement intéressée dans sa relation à la tradition poétique, mais aussi dans ses silences sur cette dernière. Nous nous interrogerons d'ailleurs sur les raisons de la disparition d'Orphée dans cette œuvre, son absence nous aidant évidemment à mieux comprendre sa présence dans d'autres textes.

IV. « Eurydice, Eurydice »¹ ?

Notre étude porte sur le personnage d'Orphée, et non le mythe d'Orphée. La nuance a son importance lorsqu'il s'agit de réfléchir à la place d'Eurydice dans notre travail. Car en effet, a priori, il faudrait exclure l'épouse du chantre thrace de l'analyse, ou du moins en réduire la portée, puisqu'il est ici question d'Orphée et non pas du couple que peuvent former les deux amants. Mais comprendre Orphée sans interroger Eurydice n'a pas de sens, d'autant que le personnage féminin évolue en profondeur à une époque où la place de la femme est remise en question, dans la société comme dans les Lettres. Nous avons donc inclus un certain nombre de textes centrés sur Eurydice, comme « Eurydice » de Cocteau et Gerrit Engelke, « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) » d'Ebba Lindqvist, « Fragment d'Eurydice » de Franz Werfel, *Tomber (Eurydice)* d'Agneta Enckell, *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel. En effet, Eurydice n'est pas un personnage si indépendant qu'il en a l'air. Si Orphée peut apparaître sans Eurydice, notamment dans les réécritures de l'épisode de l'expédition des Argonautes ou encore dans celui de l'enchantement des arbres, l'inverse n'est pas vrai. Eurydice, d'emblée, a besoin d'Orphée, il est la condition de son apparition. Les textes consacrés à la figure féminine sont donc toujours des poèmes liés au chantre thrace, d'où leur importance dans notre corpus. Elle s'adresse à lui, le supplie, le pleure, le cherche, désirant

¹ Il s'agit là d'une citation à plusieurs niveaux : le nom d'Eurydice répété à deux reprises fait bien entendu référence à l'opéra de Gluck, mais aussi à l'épigramme de la deuxième partie d'*Aurélia* de Nerval, et enfin à l'épigramme d'*Eurydice désormais* de Muriel Stuckel.

recréer l'unité perdue, sorte de paradis originel qui n'existe à aucun moment dans le mythe puisqu'Eurydice meurt avant même d'avoir pu former un couple, au sens physique du terme.

Ce qui frappe d'emblée dans ces nouvelles réécritures du personnage d'Eurydice, ce sont les changements vis-à-vis de la tradition. Figure effacée (Eurydice n'est-elle pas qu'une ombre, un spectre ?), elle est d'abord plongée dans le silence des Enfers, alors que dans les textes que nous venons de citer, nous percevons sa voix, très distinctement. Eurydice aurait-elle à présent la parole ? Ce bouleversement, qui va de pair avec l'évolution générale du statut de la femme en Europe, est à interroger, notamment parce que l'on peut se demander ce qu'il advient d'Orphée si le chant – qui traditionnellement le caractérise – passe du côté de la jeune femme. En est-il dépossédé ? Nous poserons ces questions dans la troisième partie de cette étude, et chercherons à comprendre dans quelles conditions le transfert est parfois possible.

V. De la référence à la réécriture

Réécrire, selon le dictionnaire, c'est donner une nouvelle version d'un texte¹, proposer une voix personnelle, à partir d'un élément impersonnel, puisque'il appartient à tous et à personne. Mais dans notre corpus, nous faisons face à différents degrés de réécriture, qu'il convient ici de présenter : tout d'abord il y a la réécriture à proprement parler, ensuite la référence, et enfin l'allusion. Nombre d'entre eux font référence au chantre thrace dans un vers, ou parfois lui consacrent un poème, sans jamais y revenir. Chez d'autres, il apparaît de façon plus régulière, et ce seront ces poètes qui forment la colonne vertébrale de ce travail de recherche, car « toutes les versions d'un mythe n'ont pas une importance égale »². Distinguer ces trois éléments est alors essentiel dans la constitution d'un corpus, pour décider de laisser entrer un texte ou non à l'intérieur de celui-ci, mais aussi pour déterminer l'importance que ce texte prend dans l'étude. Cette hiérarchie entre les auteurs du corpus rend la lisibilité de ce travail peut-être plus aisée.

¹ *TLFI*.

² M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 105.

1. Réécritures du mythe d'Orphée

La réécriture, à notre sens, renvoie à la reprise d'un texte dans son ensemble. Non pas la reprise de tous les épisodes du mythe, ce qui serait trop réducteur, mais la répétition d'un récit qui voit apparaître le personnage d'Orphée. Ces textes mettent en scène, au sens presque théâtral du terme, le chantre thrace, à travers l'un des moments du mythe, que ce soit la descente aux Enfers, l'expédition des Argonautes, l'enchantement de la forêt.

Auteur	Recueil	Poème	Langue
Apollinaire	<i>Le Bestiaire ou cortège d'Orphée</i>		Français
Ausländer	<i>J'entends le cœur du laurier-rose</i>	« Orphée et Eurydice »	Allemand
Bachmann	<i>Le délai consenti</i>	« Dire l'obscur »	Allemand
Bénézet	<i>Orphée, imprécation</i>		Français
Benn		« Cellules orphiques »	Allemand
Benn		« La Mort d'Orphée »	Allemand
Bergman	<i>Malgré tout</i>	« Orphée »	Suédois
Broch		« De la création »	Allemand
Camby	<i>Les Malheurs d'Orphée</i>		Français
Cocteau	<i>Opéra</i>	« Eurydice »	Français
Cocteau	En marge d' <i>Opéra</i>	« Mésaventure d'Orphée »	Français
Cocteau	<i>Paraprosodies</i>	« Phénixologie »	Français
Cuttat	<i>Les Chansons du Mal au cœur</i>	« Chanson d'Orphée » « Chanson pour Eurydice »	Français
Desnos	<i>Le Fard des Argonautes</i>		Français
Desnos	<i>Contrée</i>	« La Caverne »	Français
Domin	<i>Poèmes complets</i>	« Lettre d'un autre continent »	Allemand
Durry	<i>Orphée</i>		Français

Emmanuel	<i>Tombeau d'Orphée</i>		Français
Emmanuel	<i>Hymnes orphiques</i>		Français
Enckell	<i>Tomber (Eurydice)</i>		Suédois
Engelke		« Eurydice »	Allemand
Goll	<i>Le Nouvel Orphée</i>		Allemand
Hahn	<i>Le Cœur sur la tête</i>	« Edition améliorée »	Allemand
Jouve	<i>Matière céleste</i>	« Orphée »	Français
		« Orphée agonisant »	
		« Orphée »	
		« Les Adieux d'Orphée »	
Kunert	<i>Attention aux miroirs</i>	« Orphée » (I à VI)	Allemand
Lindqvist	<i>Les Oignons en Novembre</i>	« Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) »	Suédois
Meckel	<i>Chanter sa vie durant</i>	« Le Vieil Orphée »	Allemand
Munier	<i>Orphée - Cantate</i>		Français
Norge	<i>Les Oignons</i>	« Confiance »	Français
Norge	<i>Pour la Harpe</i>	« Orphée bâtit une ville »	Français
Rilke	<i>Les Sonnets à Orphée</i>	55 poèmes	Allemand
Rilke	<i>Nouveaux poèmes</i>	« Orphée. Eurydice. Hermès »	Allemand
Södergran	<i>La Lyre de septembre</i>	« Orphée »	Suédois
Supervielle	<i>Oublieuse mémoire</i>	« Eurydice »	Français
Stuckel	<i>Eurydice désormais</i>		Français
Werfel		« Fragment d'Eurydice »	Allemand

1.1. Tableau des poètes consacrant une œuvre entière à Orphée

A l'intérieur même des réécritures du mythe, on constate une disparité importante entre les auteurs qui traitent du mythe dans un recueil complet et ceux qui lui consacrent un poème.

Auteur	Ouvrage
Apollinaire	<i>Le Bestiaire ou cortège d'Orphée</i>
Bénézet	<i>Orphée, imprécation</i>
Camby	<i>Les Malheurs d'Orphée</i>
Durry	<i>Orphée</i>
Emmanuel	<i>Tombeau d'Orphée</i>
Emmanuel	<i>Hymnes orphiques</i>
Enckell	<i>Tomber (Eurydice)</i>
Goll	<i>Le Nouvel Orphée</i>
Munier	<i>Orphée - Cantate</i>
Rilke	<i>Les Sonnets à Orphée</i>
Stuckel	<i>Eurydice désormais</i>

1.2. Tableau des poètes chez qui le personnage revient dans différentes œuvres

Auteur	Total	Ouvrage entier	Poèmes
Apollinaire	4	1	3
Aragon	6	0	6
Benn	2	0	2
Cocteau	17	0	17
Desnos	4	0	4
Jouve	5	0	5
Kunert	6	0	6
Norge	3	0	3
Rilke	2	1	1
Trakl	3	0	3

2. Références au mythe d'Orphée

Ensuite, on trouve des textes qui font référence au personnage. Au détour d'un vers, le nom d'Orphée apparaît, mais le récit n'est pas présent de façon détaillée. Orphée peut par exemple servir de point de comparaison, mais sa présence ne motive pas l'élan de la réécriture.

Auteur	Recueil	Poème	Langue
Apollinaire	<i>Le Guetteur mélancolique</i>	« Mareï »	Français
		« L'Automne et l'écho »	
Apollinaire	<i>Poèmes retrouvés</i>	« Orphée »	Français
Aragon	<i>Le Roman inachevé</i>	« Les Mots qui ne sont pas d'amour » ; première section	Français
Aragon	<i>Le Fou d'Elsa</i>	« XVI. Les Veilleurs »	Français
Aragon	<i>Le Voyage de Hollande et autres poèmes</i>		Français
Aragon	<i>Autres poèmes</i>	« Elégie à Pablo Neruda », deuxième poème	Français
Aragon, Eluard	<i>Ecrits sur la poésie</i>	« Orphée »	Français
		« Le Mariage du ciel et de l'enfer »	
Breton	<i>De la survivance de certains mythes</i>	« Orphée »	Français
Broch	<i>Métamorphose</i>	« Virgile à la suite d'Orphée »	Allemand
Cocteau	<i>Embarcadères</i>	« Hommage à Eric Satie »	Français
Cocteau	<i>Vocabulaire</i>	« La mort de Guillaume Apollinaire »	Français

Cocteau	<i>Plaint-chant</i>	« Quand je te vois sortir plus qu'à moitié du songe »	Français
Cocteau	<i>En marge d'Opéra</i>	« La Main de gloire »	Français
		« Thermes urbains »	
Cocteau	<i>Léone</i>	CXV	Français
Cocteau	<i>En marge d'Appogiatures</i>	« Ecusson de Picasso »	Français
Cocteau	<i>Clair-obscur</i>	« D'éveiller en sursaut... »	Français
		« Aller retour »	
		« Hommage à Rilke »	
Cocteau	<i>En marge de Clair- obscur</i>	« Dans « Orphée »... »	Français
Cocteau	<i>Le Requiem</i>	« C i n q u i è m e période », cinquième poème	Français
		« Sixième période »	
		« Septième période », deuxième poème	
Desnos	<i>Les Ténèbres</i>	« III. Le vendredi du crime »	Français
Desnos	<i>Art poétique</i>		Français
Domin	<i>Quel signe inscris-je sur la porte</i>	« Lettre d'un autre continent »	Allemand
Dupuis	<i>Figures d'égarées</i>	II	Français
Hahn	<i>Le Cœur sur la tête</i>	« Edition révisée »	Allemand
Enckell		”En strof ur Orfeus och Eurydike”	Suédois
Jaccottet	<i>Et Néanmoins</i>	« Rouge-gorge »	Français
Jaccottet	<i>Libretto</i>	« R i v a d e g l i Schiavoni »	Français
Jaccottet	<i>Notes de carnet</i>		Français

Jaccottet	<i>Eléments d'un songe</i>	« La Nuit des Agneaux »	Français
Jouve		« SUR UN MYSTÈRE plus effrayant que les ombres »	Français
Norge	<i>Une peinture</i>	II	Français
Trakl	<i>Poésies</i>	« Les trois étangs à Hellbrunn » (deux versions)	Allemand
		« Heure lumineuse »	
		« Passion » (deux versions)	

3. Allusions au mythe d'Orphée

Enfin, l'allusion à Orphée est plus difficile à cerner. Il s'agit de classer différents textes proches du mythe, qui en reprennent certains éléments sans pour autant citer le personnage qui nous intéresse. On le devine, mais rien n'indique que c'est bien lui qui apparaît. Les allusions sont à manipuler avec précaution, car le chercheur joue avec les limites de son corpus. Il nous a donc fallu établir des critères stricts : nous avons tout d'abord réduit le nombre d'auteurs à ceux qui mentionnent le chanteur thrace ou réécrivent son mythe à d'autres moments de leur œuvre. Il nous semble que c'est dans ce cadre, et uniquement celui-ci, que l'allusion peut être approuvée dans le cadre de notre étude. On pressent alors chez ces poètes une tendance à se tourner vers Orphée, dans des textes qui le passent sous silence, mais qui peuvent nous aider à saisir l'essence du personnage dans ceux où il apparaît distinctement.

Auteur	Recueil	Poème	Langue
Apollinaire		« Le Musicien de Saint-Merry »	Français
Broch		« Vom Schöpferischen »	Allemand
Celan	<i>La Rose de personne</i>	« Anabase »	Allemand
Desnos	<i>Les Ténèbres</i>	« I. La voix de Robert Desnos »	Français
Desnos	<i>Contrée</i>	« La Voix »	Français

Jaccottet	<i>Pensées sous les nuages</i>	« Ne croyez pas qu'il touche un instrument »	Français
Jaccottet	<i>Notes de carnet</i>		Français
Jaccottet	<i>La Promenade sous les arbres</i>	« Nouveaux conseils de la lune »	Français
Jaccottet	<i>L'Ignorant</i>	« la Voix »	Français
Jouve	<i>Matière céleste</i>	« Zauberflöte »	Français
Jouve	<i>Vers majeurs</i>	« Patria trivialis »	Français
Södergran	<i>Poèmes</i>	« L'Enfer »	Suédois
Södergran	<i>Le Pays qui n'existe pas</i>	« Arrivée dans l'Hadès »	Suédois
Södergran	<i>La Lyre de septembre</i>	« Ma Lyre »	Suédois
Södergran	<i>La Lyre de septembre</i>	« Chanson du troubadour »	Suédois
Södergran	<i>La Lyre de septembre</i>	« La Lyre des dieux »	Suédois
Södergran	<i>La Lyre de septembre</i>	« La Trace des dieux »	Suédois
Trakl	<i>Poésies</i>	« La Descente aux profondeurs » (quatre versions)	Allemand

VI. Présentation du corpus

Pour sélectionner les auteurs de notre corpus, entre ceux qui formeraient la colonne vertébrale de cette étude et ceux qui y participent pour l'éclairer ponctuellement (mais régulièrement), nous ne nous sommes évidemment pas reposée sur des statistiques. Nous avons certes pris en compte les chiffres, car la présence quasi obsessionnelle du mythe chez Jouve, Pierre Emmanuel, ou Cocteau demande à être interrogée, mais à ces remarques numériques se sont ajoutés des critères de qualité, voire d'originalité de la réécriture. Enfin, nous avons pris en compte la présence de multiples allusions et références au mythe, qui est un facteur positif d'apparition du mythe dans certaines œuvres.

1. Œuvres majeures du corpus

Comme on le voit, cette liste ne vient pas se confondre exactement avec le tableau 5.1, puisque les tableaux 5.2 et 5.3 viennent influencer celui-ci. Les auteurs consacrant un ouvrage entier à Orphée, comme Rilke, Marie-Jeanne Durry, Pierre Emmanuel ou Roger Munier, trouvent naturellement une place dans ce corpus de travail. Ils approfondissent la réécriture du personnage et le confrontent aux enjeux du vingtième siècle.

Auteur	Textes	Langue
Apollinaire	<i>Le Bestiaire ou cortège d'Orphée</i>	Français
Aragon	Cf. tableau 5.2	
Bachmann	« Dire l'obscur »	Allemand
Cocteau	17 poèmes (cf. tableau 5.1 et 5.2)	Français
Desnos	4 poèmes (cf. tableau 5.1, 5.2 et 5.3)	Français
Durry	<i>Orphée</i>	Français
Emmanuel	<i>Tombeau d'Orphée</i>	Français
	<i>Hymnes orphiques</i>	
Enckell	<i>Tomber (Eurydice)</i>	Suédois
Jouve	7 poèmes (cf. tableau 5.1, 5.2 et 5.3)	Français
Lindqvist	« Monologue dans l'Hadès »	Suédois
Munier	<i>Orphée - Cantate</i>	Français

Rilke	<i>Les Sonnets à Orphée</i>	Allemand
	« Orphée. Eurydice. Hermès »	
Södergran	<i>La Lyre de septembre</i>	Suédois
Stuckel	<i>Eurydice désormais</i>	Français
Trakl	4 poèmes (cf. tableaux 5.2 et 5.3)	Allemand

Il ne s'agit pas ici de nous avancer, sans problématiser, sur la voie de l'analyse du personnage d'Orphée dans les œuvres majeures de notre corpus. Il nous a cependant semblé essentiel, étant donnée la largesse de ce dernier, de proposer au lecteur une (trop) rapide synthèse des seize auteurs qui correspondent à la colonne vertébrale de ce travail, en présentant les textes qui seront traités, mais aussi ce qui favorise chez eux l'apparition d'Orphée. Enfin, nous essaierons de montrer, pour chacun, ce qui a pu motiver leur classement dans cette partie essentielle du corpus, ce qui fait de leurs réécritures des textes fondamentaux pour saisir les métamorphoses d'Orphée au cours du siècle. Cet effort de contextualisation facilitera certainement la lecture du reste de l'étude.

1.1. Guillaume Apollinaire

Apollinaire entre en poésie sous l'égide d'Orphée. Dans son premier recueil, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* (1911), le chantre thrace vient se confondre avec le sujet lyrique, à la première personne, et célèbre la puissance du chant au vingtième siècle. Ce recueil de courts poèmes accompagnés de gravures sur bois de Dufy, trouva naturellement sa place dans notre corpus, d'autant que le mythe semble faire office d'initiation poétique. Mais son rapport à Orphée est complexe. Après *Le Bestiaire*, on retrouve le personnage, certes, mais de façon plus discrète. Quelques allusions parsèment alors son œuvre : dans *Stavelot*, un vers de « Mareï » fait référence au chantre thrace (« Car Orphée amoureux fut tué par les femmes »¹), que l'on retrouve tel quel dans « L'Automne et l'écho » des *Poèmes divers* ; un texte des *Poèmes retrouvés* porte le nom d'Orphée. Y aurait-il un effacement du personnage après « Zone », où le sujet lyrique se dit « las de ce monde ancien »² ? Notre étude se propose d'analyser l'importance de la présence et de l'effacement du personnage dans l'œuvre d'Apollinaire, notamment en interrogeant des figures proches d'Orphée, les mystérieux musiciens qui parsèment son œuvre, en nous demandant dans quelle mesure l'ombre de la figure mythique plane encore sur sa poésie, malgré son apparente absence.

¹ G. Apollinaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 514 et 589.

² *Ibid.*, p. 39.

1.2. Louis Aragon

L'Orphée d'Aragon nous a particulièrement intéressés pour un paradoxe fondamental : alors qu'il apparaît à quelques reprises (dans *Le Roman inachevé*, *Le Fou d'Elsa*, ses *Autres poèmes*, ou ses *Ecrits sur la poésie*), Aragon exprime un refus sans faille de la figure mythique, en ce qu'elle incarne la musique qu'il rejette tant (« Toute musique en moi s'éteint je n'entends plus »¹) et le mythe qu'il entend refonder dans *Le Paysan de Paris*. Mais malgré la haine et les attaques parfois violentes de celui qui représenta avec Breton, le surréalisme, Orphée persiste : bien qu'il soit décrié, il est toujours présent. Cette tension entre présence et désir d'absence est fondamentale.

1.3. Ingeborg Bachmann

Dans « Dire l'obscur » d'Ingeborg Bachmann (1952), Orphée ouvre et referme le poème. Le sujet lyrique vient se confondre avec le personnage mythique² : « comme Orphée je joue » (« Wie Orpheus speil ich »³). Ce texte dominé par l'ombre et les ténèbres d'un « tu » non nommé, qui pourtant laisse deviner Eurydice sans que jamais aucune certitude ne vienne affleurer, est au carrefour de diverses questions majeures concernant le personnage. D'abord, le genre : Ingeborg Bachmann est une femme, elle vient s'associer à la figure masculine et non à Eurydice. Ensuite, la réécriture en elle-même : dans ce texte, nous restons dans l'ombre et la lumière n'est atteinte ni par Orphée ni par Eurydice. Enfin, la puissance du chant poétique : si Orphée joue encore de sa lyre, bien qu'elle non plus ne soit pas nommée, celle-ci est réduite au maximum, à des « cordes » qui viennent heurter non la mélodie mais le silence. Une telle densité ne pouvait que placer « Dire l'obscur » au centre de notre corpus principal.

1.4. Jean Cocteau

Le mythe est un des moteurs de l'esthétique de Cocteau, que l'on pense notamment au mythe d'Œdipe dans *Les Enfants terribles* ou *La Machine infernale*. De son aveu même, la mythologie a sa préférence : « J'ai toujours préféré la mythologie à l'histoire parce que l'histoire est faite de vérités qui deviennent à la longue des mensonges et que la mythologie

¹ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, dir. Olivier Barabrant, Paris, 2007, p. 992.

² Le mythe joue un rôle important dans la création poétique d'Ingeborg Bachmann (voir Bettina von Jagow, *Ästhetik des Mythischen – Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*, op. cit., p. 2) en ce qu'il interroge les possibilités de la langue et du poème. Orphée n'échappe pas à cette dynamique, notamment dans la poésie d'expression allemande après la seconde guerre mondiale. Le dialogue avec Paul Celan (voir Françoise Rétif, « Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée », en ligne <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article1411>) vient rejoindre une question essentielle pour le vingtième siècle : peut-on encore réécrire le mythe d'Orphée ?

³ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

est faite de mensonges qui deviennent à la longue des vérités »¹. Le mythe d'Orphée est très présent dans son œuvre, au-delà même du genre poétique. On le retrouve en effet sur scène, au théâtre, dans une pièce éponyme (1926), mais aussi au cinéma dans *Le Sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950) et *Le Testament d'Orphée* (1960), qui montrent des signes de modernisation du mythe, tant dans le décor que dans les situations. Les liens entre sa poésie et ces trois films seront parfois explicités dans l'étude, bien que par souci de lisibilité et de rigueur (nous traitons bien de poésie) nous ne puissions toujours développer autant qu'il aurait été souhaitable. On ne compte pas moins de dix-sept poèmes comprenant le nom du personnage dans son œuvre poétique, où « Monsieur Orphée »² vient côtoyer les créatures les plus fantasques. Ce n'est certes pas tant la quantité de poèmes qui nous a incité à considérer Cocteau comme un auteur majeur de ce corpus, mais bien la qualité de ses réécritures, qui au-delà du classique dialogue avec Ovide et Virgile, entreprend aussi de questionner des œuvres plus récentes, notamment l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Une réécriture d'une telle densité interroge, d'autant que le poète endosse lui-même le costume du chanteur thrace dans son dernier film (alors que dans les précédents, Jean Marais s'en était chargé). Modernisé, parfois malmené par une Eurydice en furie, toujours sublime bien que tantôt parodié, son Orphée offre un large éventail de possibilités interprétatives. Cocteau propose toujours une lecture nouvelle du mythe, et si la redondance du personnage peut faire craindre le leitmotiv répétitif, il n'en est rien. L'importance de son « Eurydice », qui chasse Orphée à cor et à cris, sera particulièrement analysée dans le dernier chapitre de cette étude.

1.5. Robert Desnos

Desnos est peut-être le seul poète surréaliste qui ne propose pas uniquement des réécritures qui malmènent Orphée. Si dans son *Art poétique* Orphée est « L'écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif »³, il apparaît dans « Le Vendredi du crime » en train de construire des murailles grâce à sa mélodie, ou dans « La Caverne » en quête d'Eurydice. Certes, *Le Fard des Argonautes* le parodie, voire lui retire ses pouvoirs, mais la lecture des œuvres complètes de Desnos souligne à quel point le mythe d'Orphée vient rencontrer une certaine conception de l'amour et de l'absence de l'être aimé. Des traces allusives au mythe sont ainsi perceptibles dans « La Voix », « La Voix de Robert Desnos », ou encore « J'ai tant rêvé de toi ». Ces poèmes nous permettront de mieux saisir les enjeux de la réécriture dans son œuvre.

1.6. Marie-Jeanne Durry

¹ J. Cocteau, *Passé défini, IV*, Paris, Gallimard, 2005, p. 216.

² J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 135.

³ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 1242.

Agrégée de grammaire, professeur de littérature française à la Sorbonne, Marie-Jeanne Durry nous offre un *Orphée* (1976), en vers de soixante-dix-sept pages (avec le sous-titre au singulier : « Poème »), découpé en trois sections qui se concentrent sur l'épisode de la descente aux Enfers : « Prière d'Orphée », « Le Dieu répond » et « La Remontée ». Cette spécialiste de Nerval lui a consacré un ouvrage sur la question du mythe¹. Dans *Orphée*, nous retrouvons la problématique du genre, avec un sujet féminin qui se confond avec un personnage masculin, à la première personne, mais aussi la question de la voix féminine, puisqu'Eurydice trouve chez elle un espace pour chanter, à quelques pages de la fin. Orphée, « compagnon secret pendant plus de trente ans »², correspond au retour à un certain classicisme, « défi à notre époque »³, tant par la reprise d'un mythe antique dans l'espace poétique moderne et contemporain que par les choix formels opérés par Marie-Jeanne Durry : le vers, la strophe, la terza rima⁴. La réécriture semble conduire le sujet vers la tradition lyrique (tant dans la forme que dans le fond), alors qu'elle obéit à une « impulsion indiscutable »⁵.

1.7. Pierre Emmanuel

Deux textes viennent reprendre le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Pierre Emmanuel : *Tombeau d'Orphée* et *Hymnes orphiques*. Fasciné par la mort, que ce soit celle d'Eurydice ou du chanteur thrace, Pierre Emmanuel y développe une réécriture particulièrement sombre, qui plonge dans les ténèbres insondables dont Orphée pouvait autrefois remonter. Chez lui, l'écriture poétique est liée à ce mouvement de chute dans l'ombre : « Toute création originelle commence par une descente aux Enfers, une confrontation avec les puissances sombres »⁶.

L'intérêt pour Orphée chez Pierre Emmanuel est à chercher du côté de Jouve, lui qui le considère comme « l'un des plus grands poètes du monde poétique français »⁷, qui a « défini pour notre temps les vrais critères de la poésie sur lesquels se fonde la conscience poétique moderne »⁸ :

¹ M-J. Durry, *Gérard de Nerval et le Mythe*, Paris, Flammarion, 1956.

² M-J. Durry, « On dit », dans *Orphée, op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ P. Emmanuel, *Qui est cet homme ?*, dans *Autobiographies*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 154.

⁷ P. Emmanuel, « Ma Fidélité continue », dans *Pierre Jean Jouve*, Paris, Editions de l'Herne, 1972, p. 43.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

Ceux qui prendront la peine d'approfondir mon œuvre découvriront que l'influence physique s'est changée en affinité d'élection, et que nos voies, nos moyens ne sont les mêmes si toutefois ils les furent jamais. Cependant je ne puis imaginer ce que mon œuvre eût été sans Jouve : aurais-je même, sans lui, choisi de m'exprimer en poésie ?¹

Initié au langage poétique par les œuvres de Jouve et de Valéry², Pierre Emmanuel reprend un mythe qui apparaît chez ces deux auteurs. Mais il ne faut pas voir dans *Tombeau d'Orphée* et *Hymnes orphiques* la tentation d'une imitation. Comme le relève Eva Kushner, de profondes différences les travaillent. Orphée chez lui est un moteur qui accompagne l'initiation du poète.

1.8. Agneta Enckell

Agneta Enckell (à ne pas confondre avec Rabbe Agneta Enckell, auteur lui aussi de réécritures d'Orphée, notamment au théâtre) propose une reprise fascinante du mythe dans *Falla (Eurydice)*. Dans cette œuvre violente, centrée autour du personnage d'Eurydice (contrairement à ce que pourrait laisser croire la parenthèse du titre, c'est bien elle qui mène le texte), Agneta Enckell, comme certaines de ses compatriotes finlandaises d'expression suédoise, interroge la place de la femme dans la poésie et dans la société, revenant sur la mort du personnage féminin dans le mythe, le qualifiant de *meurtre*. Cette lecture bouleverse totalement l'interprétation traditionnelle du récit de la descente aux Enfers, car si traditionnellement Orphée a le beau rôle, lui qui tente de sauver celle qu'il aime et qui lui échappe, en général par *mégarde* ou *impatience*, Eurydice est ici purement et simplement assassinée par un Orphée fuyant dont nous ne trouvons que la silhouette. Nominée au prix Finlandia en 1991, cette œuvre qui rencontra un franc succès³ a marqué un tournant incontestable dans la poésie contemporaine de langue finlandaise⁴, notamment parce qu'elle interroge les codes et les genres (au sens de *gender*), et refuse de se laisser appréhender par

¹ *Ibid.*, p. 53.

² E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 298.

³ M. Ekman, « Reclaiming the body », en ligne <http://www.booksfromfinland.fi/1992/09/reclaiming-the-body/> : « [Falla] fut acclamé par la critique, fut nominée pour le prix Finlandia et – ce qui est très inhabituel pour un volume de poésie finlandaise en suédois – fut rééditée deux fois » (“[Falla] was acclaimed by the critics, was nominated for the Finlandia Prize and – something very unusual for a volume of Finland-Swedish poetry – has run to two editions.”)

⁴ *Ibid.* : « L'œuvre d'Agneta Enckell est un bon exemple dans la jeune génération d'écrivains finlandais de langue suédoise pendant les années 1980. Le développement qui pris place alors a beaucoup en commun avec ce qui se produisit plus tôt dans le reste de la Scandinavie : des intérêts profonds pour la politique et les affaires sociales, explorés par un grand nombre d'écrivains depuis le milieu des années 1960, complétés par un examen critique du langage lui-même, et par l'observation des possibilités et des limites de la littérature comme forme de communication » (“The work of Agneta Enckell is a good example of what happened in young Finland-Swedish writing during the 1980s. The developments that took place then have much in common with what had happened earlier in the rest of Scandinavia: the strong social and political interests which a large number of the writers had explored since the mid 1960s changed character and were supplemented by a critical scrutiny of language itself, and by an examination of the possibilities and limitations of literature as a form of communication.”)

les modes de lectures habituels¹. Ce cycle de poèmes² insère Eurydice dans le monde moderne et quitte le décor antique du mythe (la forêt, la campagne thrace telle que l'on peut la retrouver ailleurs dans notre corpus) pour lui préférer un environnement radicalement nouveau : la ville, une chambre, loin de la nature qui était enchantée autrefois par Orphée, nous confiant alors la solitude de l'être. Son Eurydice a la parole, mais on peut se demander si ce que nous lisons, éclaté sur la page, peut encore se définir comme chant, bien que la langue d'Agneta Enckell soit particulièrement musicale³.

1.9. Pierre-Jean Jouve

Jouve présente quatre poèmes entièrement consacrés à Orphée : dans *Matière céleste*, outre ses deux « Orphée »⁴, on retrouve le personnage dans « Orphée agonisant »⁵ et « Les Adieux d'Orphée »⁶. Dès les titres, la figure mythique apparaît, phénomène d'autant plus important qu'il n'y a que peu de titres dans l'œuvre poétique de Jouve⁷. Le personnage refait ensuite une apparition dans « Invention sur un thème »⁸, puis dans « Adieu », Eurydice est mentionnée dans une comparaison⁹. Son œuvre est ainsi particulièrement propice à l'apparition du chantre thrace, d'abord parce que le mythe travaille sa poésie en profondeur. Dans *En Miroir*, notamment, il annonce : « Il fallait admettre que j'eusse le mythe en moi-même »¹⁰. Alors qu'il raconte au lecteur des souvenirs de jeunesse, une comparaison nous renvoie aux avatars d'Orphée : « Tel Saül écoutant la harpe de David »¹¹. David, double du

¹ *Ibid.* : « Sa façon de traiter de manière consciemment critique, au cœur de la langue, des thèmes comme la "féminité" et la "masculinité" ne peut être exprimée en termes de systèmes ou d'idéologie (féministe) » ("her very aware and linguistically critical treatment of themes such as 'femininity' and 'masculinity' cannot be expressed in terms of systems and (feminist) ideology.")

² *Ibid.* : "a few long poem cycles".

³ *Ibid.* : « La poésie d'Agneta Enckell est écrite dans un suédois particulièrement musical » ("Agneta Enckell's poetry is written in a singularly musical Swedish.")

⁴ Le premier commence sur « Une harpe ayant plusieurs cordes brisées » (P-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155), le second « Ménades retentissantes organisées » (*Ibid.*, p. 158).

⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷ B. Conort, *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie*, op. cit., p. 131-132 : « quand on sait le nombre de poèmes sans titre dans cette œuvre, la nomination ne peut relever que d'une volonté signifiante ».

⁸ P-J. Jouve, *Poésie – Mélodrame*, op. cit., p. 48. D'emblée, Conort souligne la parenté entre Orphée et la musique dans l'œuvre de Jouve, avec ce « titre on ne peut plus "musical" » (*Pierre Jean Jouve: mourir en poésie*, op. cit., p. 232).

⁹ *Ibid.*, p. 82 : « La forme de ton ombre ainsi qu'une Eurydice / Retourne-toi afin de consommer ta mort / Pour me communiquer l'adieu. Adieu ma grâce ».

¹⁰ P-J. Jouve, *En miroir*, *Journal sans date*, Paris, Mercure de France, 1954.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

chantre thrace, traverse ainsi les années de formation du poète et l'initie aux pouvoirs de la mélodie.

Orphée sous-tend alors l'ensemble de son œuvre, notamment *Dans les années profondes*, où le personnage d'Hélène se rapproche très fortement de la figure d'Eurydice, femme aimée perdue dont le sujet lyrique ne parvient pas à faire le deuil et qui se trouve enfermée dans son chant¹. Cette figure, qui répond à l'association traditionnelle entre mort et amour, vient ainsi rencontrer la femme d'Orphée², bien qu'elle ne soit jamais nommée³. Comme Eurydice, Hélène « constitue le centre même de l'expérience poétique et de l'écriture »⁴. Mais si Hélène se confond si bien avec Eurydice comment expliquer le retour au mythe d'Orphée dans l'œuvre de Jouve ?⁵ Elle en est certes « le moteur premier »⁶, mais « le mythe d'Hélène excède [...] le personnage d'Eurydice »⁷. Tout au plus dans cette œuvre pourrait-on parler de traces, d'influence, d'allusion. Mais dans ce texte, Jouve ne réécrit pas le

¹ Selon E. Kushner, Hélène serait la « forme que prend chez Jouve le mythe d'Orphée ». B. Bonhomme précise toutefois que Hélène se trouve au carrefour d'autres figures féminines, comme la Béatrice de Dante, et serait « formée de la superposition de plusieurs femmes » (*Pierre-Jean Jouve – La Quête intérieure, biographie, op. cit.*, p. 119).

² Comment en effet ne pas penser à Eurydice dans cette périphrase désignant Hélène : « la mal mariée, celle qui va mourir » (P.-J. Jouve, *Dans les années profondes, op. cit.*, p. 93) ? *Dans les années profondes*, la jeune femme présente de nombreux points communs avec Eurydice, elle qui fascine le sujet lyrique, au point de représenter « la créatrice » (P.-J. Jouve, *Dans les années profondes, op. cit.*, p. 31). Cette « femme hélianthe au grand soleil » (*Ibid.*) nous évoque l'Eurydice de Roger Munier, qui elle aussi donne le vertige à celui qui l'aime et la désire. Comme Eurydice, Hélène disparaît : « La Femme Noire que j'avais vue était la prévision d'Hélène : la mal mariée, celle qui va mourir » (*Ibid.*, p. 93). Le sujet lyrique, comme Orphée, n'accepte pas sa mort : « Ma vie – dans les premiers instants – n'avait qu'une idée : l'arracher à la mort, l'enlever, morte, à la mort, la forcer à revivre quelque part, en moi, en nous, la ressusciter, par force, au moyen d'une *concentration de moi-même*. Elle était peut-être morte pour d'autres ; pas pour moi. Elle n'était pas morte – pour moi – au moment où nous entrions ensemble et l'un par l'autre dans l'absolu de l'existence. Si elle était morte à ce moment, morte de l'amour, j'étais mort aussi. Je serais donc mort ? Je n'étais pas mort, donc elle "n'était pas morte". Cette singulière logique travaillait de soi en dehors de ma volonté, et je pense que son rôle véritable était de laisser agir la douleur. Je cherchais le moyen qu'elle ne fût pas morte et d'emporter comme morte : car peu importait ce qu'ils feraient, si moi j'arrivais à faire qu'elle ne fût pas morte » (*Ibid.*, p. 88-89). Hélène traverse l'œuvre de Jouve, en vers comme en prose. Elle apparaît toujours comme « la morte n'est plus, n'était plus, ne fut pas ici » (*Ibid.*, p. 170). Toutefois, si Hélène lui ressemble, elle n'est pas Eurydice : ce personnage se nourrit de l'épouse du chantre thrace, sans venir se confondre avec lui puisque les seuls éléments qui les voient se rejoindre sont le décès de la femme aimée et la douleur du veuf. Elle porte d'ailleurs le nom d'une autre figure mythique.

³ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes, op. cit.*, p. 88-89 : « Ma vie – dans les premiers instants – n'avait qu'une idée : l'arracher à la mort, l'enlever, morte, à la mort, la forcer à revivre quelque part, en moi, en nous, la ressusciter, par force, au moyen d'une *concentration de moi-même*. Elle était peut-être morte pour d'autres ; pas pour moi. Elle n'était pas morte – pour moi – au moment où nous entrions ensemble et l'un par l'autre dans l'absolu de l'existence. Si elle était morte à ce moment, morte de l'amour, j'étais mort aussi. Je serais donc mort ? Je n'étais pas mort, donc elle « n'était pas morte ».

⁴ *Ibid.*, p. 127. Bonhomme analyse aussi la présence féminine dans les romans de Jouve, qui serait « écrivain de la femme » tentant « de pénétrer dans le domaine de l'indicible où elle se tient » (*Ibid.*, p. 170). Nous verrons dans la troisième partie de cette étude que l'indicible, le silence et le mystère sont des caractéristiques fondamentales du personnage d'Eurydice, ce qui rapproche d'autant plus Hélène de la figure mythique.

⁵ B. Conort, *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie, op. cit.*, p. 131 : « Pourquoi, dès lors, après avoir consacré de nombreuses pages au mythe d'Hélène, aborder à présent, et de façon séparée, le personnage d'Orphée ? » Pour Conort, il y a ici confusion : le mythe d'Orphée ne se limiterait pas à Eurydice (et puisque dans ce texte, Hélène serait seule présente, nous serions dans ce cas. Nous reviendrons sur cette définition du mythe, notamment dans le chapitre consacré à la figure féminine, car elle est discutable) et surtout le mythe d'Orphée ne correspond pas uniquement à la descente aux Enfers. De plus, la descente aux Enfers ne se limite pas à Orphée, ce qui explique la « vision réductrice du mythe d'Orphée » de Kushner, et son erreur de jugement vis-à-vis de l'Hélène de Jouve.

⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷ *Ibid.*

mythe d'Orphée à proprement parler. Cette présence-absence souligne cependant une chose : la sensibilité de Jouve pour le récit des aventures d'Orphée.

1.10. Ebba Lindqvist

Poète finlandaise d'expression suédoise, Ebba Lindqvist présente le mythe d'Orphée dans un poème majeur pour notre corpus : « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) », publié dans *Les Oignons en Novembre* (1963). Certes, il ne s'agit que d'un poème, mais sa portée est grande. Dès le titre, elle donne la parole à la figure féminine, s'adressant à Orphée. Ebba Lindqvist est en effet un auteur engagé dans la cause féministe¹, et fait de la réécriture du mythe un enjeu de la cause. La prise de parole d'Eurydice interroge ainsi la place de la femme dans la société du vingtième siècle qui, malgré les profonds bouleversements qui l'animent, fait de celle-ci une ombre des figures masculines. Pour Ebba Lindqvist, Eurydice incarne cette soumission de la femme aux hommes, qui la condamnent à être « derrière », mot-clé de ce texte.

1.11. Roger Munier

Orphée apparaît dans un texte majeur de Roger Munier : *Orphée – Cantate*. Il s'agit là du seul texte d'envergure en prose de notre corpus. Cette œuvre s'inscrit dans une production foisonnante, entre poésie, philosophie et théologie, où Orphée trouve sa place dans une réflexion intense sur la mort, l'amour et le rapport à l'Autre, l'écriture poétique de celui qui peinait à se définir comme poète. Le choix de la prose est certainement à comprendre en ce sens. Pourtant, dans la mise à distance du vers, Roger Munier n'écarte certainement pas la musicalité inhérente à la réécriture d'un tel mythe, et le lecteur est transporté par le souffle du chantre thrace et de cette autre voix, retranscrite en italique, qui nous raconte les aventures du personnage, sans oublier aucun épisode (l'expédition des Argonautes, Orphée dans la forêt, la descente aux Enfers, la mort sacrificielle du chantre thrace).

1.12. Rainer Maria Rilke

Orphée est un personnage essentiel dans l'œuvre de Rilke, qui apparaît à deux moments essentiels dans sa poésie : tout d'abord dans « Orphée. Eurydice. Hermès » des *Nouveaux poèmes* (1907), puis dans *Les Sonnets à Orphée* (1922). Orphée encadre donc deux productions majeures de Rilke, sur un mode radicalement différent : le premier texte est un long poème de cinquante-cinq vers, le second comporte cinquante-cinq sonnets (avec neuf autres qui furent écartés), ce qui nous donne la possibilité de nous interroger sur le symbolisme éventuel d'un tel chiffre.

¹ C. Johansson, "Vem hade sagt att jag ville följa dig, Orfeus? Kvinnobilden i Ebba Lindqvists diktning », *Feministiskt Perspektiv* nr I 1998, p. 4.

Les *Nouveaux poèmes* sont un recueil de textes écrits entre 1902 et 1903, et en 1907. Ils s'ouvrent sur « Apollon ancien », un sonnet¹ qui nous entraîne d'emblée du côté d'Orphée, bien que le personnage ne soit pas mentionné, et surtout nous conduit dans une réflexion sur l'écriture poétique à travers une figure « qui incarne les origines mythiques de l'art, notamment celle de la poésie »². Dans ce recueil, les références à l'Antiquité abondent, que l'on pense aux textes liés à Sappho³ ou aux « Sarcophages romains », et se mêlent à des textes consacrés à des figures chrétiennes : « L'Ange du méridien », « La Cathédrale », « Dieu au Moyen-âge ». Avant l'apparition d'Orphée dans son œuvre, un autre personnage incarne la puissance de la musique et de la poésie, « David chante devant Saül », avec dès le premier vers « mon instrument à cordes » (« mein Saitenspiel »⁴, littéralement *mon jeu de cordes*, désignant à la fois l'instrument et la mélodie produite) :

König, hörst du, wie mein Saitenspiel	Ô roi, entends-tu, comment mon instrument à cordes
Fernen wirft, durch die wir uns entgegen ⁵	lance des lointains à travers lesquels nous nous mouvons

D'autres textes répondent à cet appel à la réflexion métapoétique, notamment « La Mort du poète » et « Le Poète ». « Orphée. Eurydice. Hermès » (1904) trouve sa place dans les derniers textes de ce recueil. Rilke l'écrit à partir d'un relief antique, peut-être celui qui se trouvait à Naples et qu'il évoque dans une lettre à Clara du 2 décembre 1906. Ce poème concentre les grandes interrogations de sa poésie, et ouvre déjà vers *Les Sonnets à Orphée*, dans son traitement du thème de la mort, de l'art et de la musicalité poétique⁶. Rilke s'intéresse ici au moment de la remontée des Enfers, en se concentrant non sur le personnage d'Orphée, mais sur celui d'Eurydice, qui occupe le centre du texte, comme l'indique le titre du poème.

Les Sonnets à Orphée datent eux de 1922. Ce cycle est écrit à la hâte, en quelques jours seulement, après la mort de la dédicataire, la danseuse Vera Ouckama Knoop. Le Narcisse des *Elégies de Duino* s'est alors transformé en la figure du chancre thrace, et les cinquante-cinq vers d'« Orphée. Eurydice. Hermès » s'étoffent en autant de sonnets, forme fixe issue de la Renaissance européenne que le poète se risque à ébranler dans sa structure et dans sa mélodie. *Les Sonnets à Orphée* apparaissent ainsi d'emblée comme tendus entre passé

¹ La forme du sonnet domine dans les *Nouveaux poèmes*. Selon l'édition de la Pléiade, il faut noter que le sonnet n'est pas une forme habituelle à ce moment de la production poétique rilkeenne, « absent du *Livre d'heures* et du *Livre des images* » (*op. cit.*, p. 1471).

² *Ibid.*, p. 1477.

³ « Eranna à Sappho », « Sappho à Eranna », « Sappho à Alkaïos ».

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p.434 („David singt vor Saul“).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 1503 : « Plusieurs thèmes classiques du lyrisme rilkeën se trouvent ici regroupés : la "grande mort" du *Livre d'heures* et des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, l'opposition entre l'art et l'amour, les "jeunes mortes" des *Elégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée*, la naissance de la poésie et de la musique à partir de la plainte »

et présent, allégeance à la grande tradition lyrique et questionnement de cette dernière. C'est ce qui en fait une œuvre essentielle, très commentée, en allemand, en français et en anglais, sur laquelle nous revenons en permanence dans notre analyse. On le voit déjà, Rilke ne se positionne pas réellement dans le grand débat qui anime encore et toujours l'Europe sur la légitimité de la mythologie en poésie. Rilke n'est pas un auteur polémique. Orphée représente autre chose chez lui, qui s'inscrit dans un mouvement plus vaste. Il lui permet certainement d'interroger son art, la manière et la possibilité d'écrire, et surtout il lui permet de questionner son rapport à la musique dans ce qu'elle a de plus vaste, nous le verrons, du silence au cri, en passant par l'un des enseignements majeurs d'Orphée : l'écoute.

1.13. Edith Södergran

Orphée apparaît dans l'œuvre de la poète finlandaise de langue suédoise dans un court poème de treize vers, sonnet amputé d'une ligne et de ses strophes. Le texte se trouve dans un recueil intitulé *La Lyre de septembre* (1918), consacré à « La Lyre des dieux » qui devient progressivement « Ma Lyre ». Dans « Orphée », Södergran se confond avec le chantre thrace à la première personne, mouvement d'appropriation total qui se réalise comme un défi des genres, entre masculin et féminin. Södergran appartient en effet à cette génération de femmes qui revendiquent une écriture poétique propre, au-delà des codes érigés par la société et la littérature. Södergran entre donc dans notre réflexion sur la place de la femme poète dans la réécriture du mythe, mais pas seulement. Le recueil tout entier interroge la puissance de la musique, les notions de mélodie, de chant et surtout de leur portée. Si Orphée n'apparaît nommément que dans le poème qui porte son nom, nous nous attacherons à le relier aux autres poèmes de ce recueil qui évidemment dialoguent entre eux, comme « Les Traces des dieux », « La Lyre des dieux », « Chanson du troubadour », « Ma Lyre ».

On ne peut oublier de relier « Orphée » avec des textes antérieurs et postérieurs de la production de Södergran. Dans ses *Poèmes* (1916) par exemple, un texte comme « L'Enfer » nous conduira du côté du personnage mythique, qui n'est pourtant pas nommé. Dans *Le Pays qui n'existe pas* aussi, les « Derniers poèmes » préparent *La Lyre de septembre*, notamment dans « Arrivée au Hadès ». Dans *L'Autel de roses* (1919), « Le Chemin de l'Elysée et du Hadès », « Où habitent les dieux ? », « Les Dieux arrivent » ou encore « Dionysos » sont à mettre en perspective avec le chantre thrace, et soulignent l'importance qu'il peut avoir sur cette courte œuvre poétique.

1.14. Muriel Stuckel

Muriel Stuckel est une jeune poète de langue française, ayant publié *Eurydice désormais* en 2011, un texte essentiel dans notre corpus. Muriel Stuckel renouvelle le mythe en profondeur : elle s'attache à réécrire le personnage d'Eurydice, lui donne une voix, mais surtout lui donne la possibilité de s'émanciper du récit originel. Elle s'inscrit donc dans la

nouvelle vague de renouvellement du mythe dans l'espace poétique contemporain et interroge, à l'instar de Södergran, la place de la femme dans celui-ci vis-à-vis des mythes et de la tradition littéraire. Professeur de littérature, agrégée de Lettres Classiques, Muriel Stuckel se positionne dans toute une lignée, d'Ovide à Rilke, qu'elle cite et retraduit dès l'épigraphe d'*Eurydice désormais*. La figure féminine prend là une nouvelle dimension au moment où une voix émerge du plus profond d'elle-même, et dans la continuité des interrogations que traverse le siècle précédent, Eurydice questionne la naissance du chant chez un personnage ordinairement muet.

1.15. Georg Trakl

On découvre Orphée à différentes reprises dans l'œuvre de Trakl, bien que le personnage ne soit jamais l'occasion d'une réécriture à proprement parler. Trakl y fait soudainement allusion, mentionne son nom dans « Les Trois étangs de Hellbrunn », « Heure lumineuse » et « Passion », mais la figure du chanteur thrace occupe un vers ou deux, sans jamais s'imposer. Dans une œuvre très sombre, Orphée vient rappeler l'importance du chant et de la musicalité, mais d'Eurydice il est très peu question. Bien que discrètes, ses réécritures du personnage sont essentielles, en ce qu'elles annoncent son destin tragique à travers le siècle.

1.16. Paul Valéry

Alors qu'il commente sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, Valéry décrit le mouvement de réécriture du traducteur : « Je me trouvais, par moments, tout en tripotant ma traduction, des envies de changer quelque chose dans le texte vénérable »¹. On peut alors se demander si, quand il réécrit certains mythes, notamment celui de Narcisse et évidemment celui qui nous intéresse directement, Valéry ne succombe pas à la tentation de transformer le récit originel. Son « Orphée » se mêle alors à Amphion, avatar du chanteur thrace. Dans *Amphion*, il est parfois difficile de ne pas établir de parallèles avec le personnage qui nous intéresse, tant leurs figures se rapprochent². Amphion, en effet, est « choisi »³ par Apollon, père spirituel d'Orphée qui lui donne la lyre⁴ :

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 214.

² Valéry n'affirmait-il pas d'ailleurs « il y a tant de mythes en nous et si familiers qu'il est presque impossible de séparer nettement de notre esprit quelque chose qui n'en soit point » (P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 965). Il paraît même que les mythes entre eux sont difficiles à cerner, tant certains sont proches, dans « la confusion de tous les dieux, des démons, des héros » (*Ibid.*, p. 962).

³ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 172 : « Amphion !... Je t'ai choisi ! »

⁴ Les liens avec l'Antiquité sont clairs dans ce texte de Valéry. Dans les didascalies, il précise ainsi : « La Lyre doit être conforme à la description de Philostrate et autres anciens ».

Je te confie l'invention d'Hermès !
Je te remets l'arme prodigieuse,
La Lyre !¹

L'instrument, comme celui que porte Orphée, possède un pouvoir prodigieux, d'abord terrifiant², puis enchanteur³. Comme le chancre thrace, Amphion ébranle les pierres : « *Quelques roches sans bruit se dressent ou roulent ou glissent vers le héros* »⁴. Et c'est par la suite que les deux figures viennent se mélanger. Dans le mythe antique, Orphée ne construit pas de temple. Sa seule œuvre, c'est le navire Argo. Or chez Valéry, le personnage attire à lui certaines caractéristiques d'Amphion, tout comme ce dernier récupère des traits d'Orphée. Amphion « enfante mon Temple »⁵, comme l'Orphée de son *Album de vers anciens*. Nous n'étudierons cependant pas *Amphion* dans le cadre de notre corpus principal. Le mythe d'Amphion, certes proche de celui d'Orphée, n'est pas le même, bien que Valéry les rende perméables. Cependant, nous y ferons référence au cours de l'étude, comme un intertexte essentiel pour comprendre l'Orphée de Valéry, qui est l'un de ses *familiers*⁶, figure du sujet lyrique : « nous sommes Orphiques, constructeurs au son de la lyre de Temples bénis »⁷. Sa conception de la création poétique s'étend de la musique aux mathématiques, principe néoplatonicien de l'organisation du monde à partir de l'instrument hérité d'Apollon. Dans de nombreux textes, notamment ceux écrits en hommage à Goethe ou à Nerval⁸, Orphée revient comme un symbole, celui de la poésie lyrique par excellence.

2. Textes complémentaires centrées autour du personnage d'Eurydice

Un corpus spécifique a été établi ensuite autour de la figure d'Eurydice, qui traverse une période de bouleversements au vingtième siècle. Nous retenons qu'ici deux ouvrages entiers, en français et en suédois, sont réservés au personnage féminin, et qu'autour d'eux gravitent différents poèmes, rédigés par des femmes aussi bien que par des hommes,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 174 : « *Il frappe tout à coup... Une corde vibre. Son rauque et puissant, auquel répond un violent coup de tonnerre. Un bloc se renverse à grand bruit. Des personnages surgissent épouvantés, d'autres entrent, se heurtent, ébauchent une lutte, et sortent en combattant furieusement. Effet panique. Stupeur et terreur d'Amphion* ».

³ *Ibid.*, p. 175 : « *Une autre corde touchée rend un son délicieux* ».

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁶ Cité par W. Mc Stewart, « Peut-on parler d'un « orphisme » de Valéry ? », *op. cit.*, p. 189 : « O divinité familière ! A chaque ennui je me tourne vers toi. (Songe que dans cet esprit libre tu tiens la place d'une idole). Voilà mon cas : le débat de l'esprit libre contre l'amour... »

⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁸ *Ibid.*, p. 194.

esquissant la silhouette de la nouvelle Eurydice. Ces textes viennent donc compléter le corpus principal.

Auteur	Textes	Langue
Cocteau	« Eurydice »	Français
Cuttat	« Chanson pour Eurydice »	Français
R. Agneta Enckell	« A jamais disparut Eurydice »	Suédois
Engelke	« Eurydice »	Allemand
Guttenbrunner	« Eurydice »	Allemand
Supervielle	« Eurydice »	Français
Werfel	« Fragment d'Eurydice »	Allemand

3. Œuvres mineures du corpus

Ces textes mineurs font figure d'éclairage du reste de notre corpus. Ils constituent une sorte d'arrière-plan essentiel à la compréhension du personnage, dans ses potentialités : l'Orphée de Breton qui permet de mieux cerner celui de Desnos et d'Aragon ; ceux de Norge et Camby, plus facétieux ; les Orphée mis à mal chez Christoph Meckel, Meister ou Gottfried Benn qui interrogent la portée du personnage. Ces Orphée laissent en général moins de prise que ceux choisis pour le corpus principal. Ils questionnent le mythe, certes, mais parfois de façon très spécifique, ce qui les rend impropres à la traversée de notre étude. Leur approche unilatérale leur permet ainsi d'apparaître à l'occasion, mais comme elle passe sous silence de nombreux enjeux de la réécriture, ils ne peuvent se trouver sur le devant de la scène. Ils incarnent cependant un aspect essentiel du mythe : sa diversité.

Auteur	Textes	Langue
Mathieu Bénézet	<i>Orphée, imprécation</i>	Français
Gottfried Benn	« Cellules orphiques »	Allemand
	« La Mort d'Orphée »	
Bo Bergman	« Orphée »	Suédois
Breton	« Orphée »	Français
Broch	« De la création »	Allemand
Camby	<i>Les Malheurs d'Orphée</i>	Français
Cuttat	« Chanson pour Orphée »	Français

Domin	« Lettre d'un autre continent »	Allemand
Dupuis	« Vaine »	Français
Hahn	« Edition revisitée »	Allemand
Kunert		Allemand
Christoph Meckel	« Le Vieil Orphée »	Allemand
Norge	« Confidence »	Français
	« Orphée bâtit une ville »	
	<i>Une peinture II</i>	

Première partie :

Au passé d'Orphée

Introduction à la première partie

Le regard en arrière

Regard en arrière vers le mythe, la réécriture marche dans les traces d'Orphée, mise en abîme d'un geste répété depuis des siècles. Les poètes de notre corpus jettent toujours un œil en arrière, même ceux qui entendent ne surtout pas y revenir, comme Aragon dans *L'Homme communiste* : « Il n'y a pas de mythe d'Orphée »¹. Pourtant le personnage apparaît plusieurs fois dans son œuvre, mais « Il n'y a que de Faux Orphées »². Cette présence-absence, marquée par la négation exceptive, est liée à un refus profond et militant du mythe classique, notamment depuis *Le Paysan de Paris* : mais pourquoi mentionner une figure que l'on rejette ? Le silence sur Orphée n'est-il pas possible ? Alors que la poésie explore de nouveaux territoires, se défait du vers, repousse, nous l'étudierons de près, les limites des cadres forgés par la tradition lyrique et s'émancipe de ces cadres qu'avait forgé pour elle la tradition, on peut se demander dans quelle mesure Orphée trouve sa place (et quelle place) dans l'espace poétique du vingtième siècle. Tous ne vont pourtant pas jusqu'à nier formellement l'existence du chantre thrace, bien au contraire. La vitalité d'Orphée dans notre corpus souligne que l'usage de la négation n'est pas la seule modalité de réécriture de cette figure. On trouve aussi une certaine confiance dans le mythe, dans sa portée métatextuelle, notamment.

On peut alors s'étonner qu'à une période où l'on entend fonder « l'Esprit nouveau »³ et se dégager de la mythologie classique⁴, on puisse trouver autant de références à une figure si ancienne. C'est probablement parce qu'Orphée vient à la rencontre de l'écriture poétique, puisque « écrire commence avec le regard d'Orphée »⁵ :

ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée de l'insouciance, atteint l'origine, consacre le chant. Mais pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situe aussi l'essence de l'écriture, la difficulté de l'expérience et le saut de l'inspiration.⁶

¹ L. Aragon, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 182.

³ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 943.

⁴ Nous reviendrons plus amplement sur cet aspect de la réécriture dans la deuxième partie de cette étude.

⁵ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 232. Cette citation est à replacer dans le contexte de la mystique négative de Blanchot, comme un ressassement infini, pour Collot « tantôt comme l'accomplissement et tantôt comme le dépassement de la négativité du langage » (M. Collot, « Enquête sur une double disparition », dans C. Bident et P. Vilar, *Maurice Blanchot, récits critiques*, Paris Editions Farrago et Editions Léo Scheer, 2003, p. 260).

⁶ *Ibid.*

Le regard d'Orphée est l'expression d'un *désir*, celui de posséder Eurydice qui incarne le chant, et donc de posséder « la puissance de l'art ». C'est pourtant par le chant qu'Orphée peut atteindre le chant que représente la jeune femme : c'est grâce à sa mélodie qu'il parvient à descendre aux Enfers. Ce paradoxe soutient le mythe. Pour Pierre Brunel, ce regard est la tentative d'une figure pour posséder l'impossédable :

Le regard d'Orphée est regard sur une Eurydice perdue, retrouvée, qui va être à nouveau perdue. Un instant est fixé, l'admirable tremblement d'un instant, quand une plénitude va s'évanouir en fumée, une présence muette en absence.¹

Le regard d'Orphée est un saisissement. Il tente de figer un instant, alors même que les dieux, en lui interdisant de se retourner, rendent impossible ce mouvement de fixation, hors de portée des hommes. Le rapport au temps dans ce geste de retournement est absolument fascinant. En regardant vers Eurydice la morte, Orphée regarde la mort en face. Il contemple le passé, cette femme qu'il a perdue et qu'il ne retrouvera jamais. Il expérimente la linéarité du temps et surtout son irréversibilité. Orphée devra en effet continuer à marcher vers la surface de la terre après la seconde disparition d'Eurydice, en avant, donc.

On peut alors se demander si ce regard en arrière n'est pas le geste que répète l'écrivain qui tente de contrer l'écoulement incessant du temps. Au moment où il pose les yeux sur les traces des autres poètes, des résidus de voix lui parviennent malgré l'écoulement des siècles. On peut analyser ce retour au mythe comme un paradoxe², il n'en est rien. Revenir vers le passé pour écrire le présent semble indispensable à l'écriture elle-même :

A quelque niveau que l'on se situe, toute écriture est évidemment mémorielle. Entendons par cet adjectif le fait que l'écrivain joue toujours, consciemment ou non, avec le passé de l'Histoire, avec ses propres souvenirs, avec le passé de la langue, celui même du langage, avec la culture que le temps a déposée en lui ; quand il ne se trouve pas amené à rapporter de miraculeuses réminiscences.³

Motif essentiel de l'épisode de la descente aux Enfers⁴, le regard en arrière serait ainsi consubstantiel au principe de la réécriture : « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu »⁵. Retour vers une origine disparue, l'écriture poétique serait-elle ce geste nostalgique vers un passé qu'elle ne peut saisir et qui signifie sa mort ? C'est parce que l'écriture est une mémoire vive que le texte poétique peut devenir un espace de conservation, qui permet la transmission du mythe. Elle met en jeu la mémoire de

¹ P. Brunel, « Les Vocations d'Orphée », dans B. Bricout (dir.), *Le Regard d'Orphée – Les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001, p. 42.

² J. Vion-Dury, *Le Retour – au principe de la création littéraire*, op. cit., p. 10 : « Faire du retour, recommencement, un début, le socle d'une fondation ou d'une création, semble un paradoxe »

³ A. Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 17.

⁴ Pour Siganos, il s'agit de « l'immanquable retournement du poète » (*Ibid.*, p. 23).

⁵ C. Baudelaire, *Œuvres complètes, Réfl. Sur quelques uns de mes contemporains*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 165.

toute une civilisation, qui trouve sa source sur les rives de la Méditerranée, et qui repose sur ce lien en apparence indestructible avec ses traditions littéraires, d'abord orales, puis écrites.

Cette première partie interroge ainsi le retournement de l'espace poétique du vingtième siècle sur le passé d'Orphée. Dans un premier chapitre, nous analyserons la quête des origines du personnage, cet « Eden perdu » qui fascine les auteurs de notre corpus. Puis, dans un deuxième chapitre, nous nous attacherons à présenter les éléments qui forgent la représentation d'un Orphée ancien, figure du poète traditionnel. Dans un troisième chapitre, nous étudierons la vitalité du mythe dans l'espace poétique moderne et contemporain, en soulignant comment le personnage parvient à se faire une place dans une poésie pourtant en quête de nouveauté.

Chapitre 1 : La quête d'une origine

Sur les traces d'Orphée

Evoquant sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, Valéry commente le travail de réécriture qu'est la version : « Le travail de traduire [...] nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur »¹. Le poète qui traduit « [son] Virgile »² s'approprie le texte en marchant dans les traces de celui qui l'a précédé, métaphore qu'il lie à la mélodie du poème initial : il faut « remonter à l'époque virtuelle de sa formation, à la phase où l'état de l'esprit est celui d'un orchestre dont les instruments s'éveillent, s'appellent les uns les autres, et se demandent leur accord avant de former leur concert »³. La traduction demande donc de rejoindre l'harmonie originelle, comme la réécriture entreprend ce mouvement de retour vers le passé. Mais Valéry précise d'emblée : cette « époque » est « virtuelle », adjectif renvoyant à la puissance d'actualisation de ces temps reculés⁴, réactivés par la traduction, mais aussi à la non-actualisation (elle peut se réaliser, mais ne l'est pas). Cette « époque virtuelle » nous entraîne alors du côté d'un passé incertain, mais que le poète recherche en tant que tel. Or ce principe est à l'œuvre dans la réécriture d'un mythe.

En effet, celle-ci est avant tout la quête, d'un personnage appartenant au passé, opérée par un sujet du présent, comme dans *Orphée, imprécation* de Mathieu Bénézet :

Orphée 21 III 97 Je te cherche
dans la glace du berceau tragique
dans la phrase Innocence & Mémoire
dans la folie des statues
[...]
je te cherche
preuve de l'ordure
sur la table où j'ai dormi
à gauche à droite
dans la blessure où certains plis obscurs
du genou sont montrés
avant l'accident de la langue et du cœur⁵

Mathieu Bénézet fait de la réécriture une quête d'Orphée à la première personne, avec la répétition de *chercher* à deux reprises sur la page, qui s'étend dans les multiples vers que le

¹ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 215.

² *Ibid.*, p. 214 : « mon Virgile ».

³ *Ibid.*, p. 215-216.

⁴ *TLFI*.

⁵ M. Bénézet, *Orphée, imprécation, op. cit.*, p. 19.

verbe déclenche : d'abord dans l'anaphore de la préposition « dans », puis dans une phrase à la syntaxe heurtée par la découpe des vers. La lecture se transforme alors en quête, elle aussi, de cette deuxième personne indéfinie, le pronom « te » qui accompagne le verbe.

Le poète, placé derrière, ne peut observer Orphée que de loin. Le désir de mettre en scène un hypothétique retour aux sources fonde en général le recours à la mythologie, souvent considérée comme la « Genèse de la poésie »¹. Ce lien qu'entretient la littérature européenne avec le passé est à comprendre dans son rapport à la tradition, et à un phénomène de reprise qui se perpétue depuis l'Antiquité². Dans *L'Amour fou*, Breton observe ainsi : « Orphée a passé par là, entraînant côte à côte le tigre et la gazelle »³. On retrouve le même verbe au passé composé dans « La Caverne » de Desnos, où Orphée et Eurydice laissent au sol une empreinte, chacun de leur côté :

Voici dans les rochers l'accès du corridor,
Il descend, dans la nuit, au cœur de la planète.
Le bruit du monde ici se dissout et s'endort.
A son seuil le soleil et la lune s'arrêtent.

Eurydice est passée par là, voici son pied
Dans la terre marquée mais la piste se brise,
La phrase s'interrompt, le serment est délié,
Le cavalier se cabre et se fixe à la frise.

Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée,
L'éclipse est terminée et le ciel resplendit
En nous rendant notre ombre et sa maison hantée.

Loin, derrière un fourré d'épines et de roses
La ménade s'endort dans le bois interdit.
Un nuage est au ciel comme une fleur éclore.⁴

Ce sonnet est un parcours, des quatrains aux tercets, « par là » ou « ailleurs ». Le sujet lyrique constate le départ des deux personnages, dont il devine une *marque*, soulignée par la rime interne entre « Orphée » et « marquée ». Cette trace de pied commente le fonctionnement du

¹ M. Stuckel, *L'Insoupçonnée ou presque*, op. cit., p. 9. On trouve une autre référence à la genèse dans ce texte, le sujet lyrique évoquant la « source » issue de « l'encre » et attendant « La venue proche // D'une imperceptible genèse » (*Ibid.*, p. 13) ; « Absolue genèse de l'éphémère » (*Ibid.*, p. 15).

² H. Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 39 : « les Romains adoptèrent la pensée et la culture classiques grecques comme leur propre tradition spirituelle et décidèrent ainsi historiquement que la tradition allait avoir une influence formatrice permanente sur la civilisation européenne. Avant les Romains rien de tel que la tradition n'était connu ; cela devint avec eux et demeurera après eux le fil conducteur à travers le passé et la chaîne à laquelle chaque nouvelle génération, sciemment ou non, était attachée dans sa compréhension du monde et dans sa propre expérience. Jusqu'à la période romantique on ne rencontre plus de conscience exaltée ni de glorification de la tradition. (La découverte de l'antiquité à la Renaissance fut une première tentative pour rompre les liens de la tradition et, en allant aux sources elles-mêmes, pour consacrer un passé sur lequel la tradition n'aurait aucune prise.) [...] Sa glorification du passé [celle du romantisme] ne servit qu'à marquer le moment où l'âge moderne était sur le point de transformer notre monde dans son ensemble à tel pont qu'une confiance en la tradition allant de soi n'était plus possible ».

³ A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1989, p. 109.

⁴ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1163.

mythe¹. Le poète devient alors un pisteur marchant dans les empreintes du personnage, « Ces autres pas qui vont ailleurs ». Les poèmes de Desnos et Breton sont ainsi traversés par Orphée et Eurydice, qui ont quitté les lieux tout en exhibant paradoxalement leur présence. La réécriture est cette recherche d'une trace, celle d'un personnage ancien qui a laissé dans l'espace de la littérature de multiples empreintes, toutes semblables et pourtant toutes différentes. Non pas *restes*, ni *lambeaux* ou *résidus*, mais bien *présence* de celui qui traverse la poésie européenne depuis près de trois mille ans.

Or la trace possède un pouvoir fascinant, celui de voir se rejoindre le moment présent et les origines d'Orphée : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. [...] Avec la trace, nous nous emparons de la chose »². Cette proximité que crée la découverte de ces traces, les auteurs de notre corpus la désirent plus que tout. Dans cette quête perce alors un nouveau besoin, celui de se fondre avec Orphée. Réécrire le mythe revient ainsi souvent à se risquer « rien que devant »³. La descente aux Enfers devient ainsi le lieu d'un apprentissage de l'écriture poétique où le poète moderne et contemporain se transforme en disciple. Il s'agit de s'initier au poème, en compagnie d'Orphée. La réécriture voit alors renaître ceux qui ont disparu et invoque les morts, en superposant passé et présent. Un pouvoir bien connu d'Orphée. En suivant la trace du chantre thrace, les poètes de notre corpus rejoignent donc le personnage, jusqu'à parfois se confondre avec lui : en quête de leur Eurydice, ils poursuivent inlassablement le destin du poète, « poursuivant d'une morte »⁴.

Pour réactiver la présence du personnage, les poètes du vingtième siècle entendent repartir en quête des sources de ce personnage, qu'elles soient archéologiques, littéraires ou historiques. Cette quête est essentielle, au sens propre du terme⁵, mais repose sur une difficulté majeure : à l'origine, le mythe est oral, donc éphémère⁶. Seule la répétition garantit son maintien. Mais il est fragile. La volonté de rejoindre cette prétendue origine du personnage repose ainsi sur un leurre, un « rêve »⁷, à l'image de cette Eurydice fantasmée qu'imagine l'Orphée de Marie-Jeanne Durry. Les origines du mythe ont autant de consistance que la jeune femme, car l'oralité initiale (tant louée par ailleurs) condamne toute empreinte,

¹ La trace est en effet une « suite d'empreintes, de marques laissées par le passage de quelqu'un » (*TLFI*) et « Chaque texte porte en lui "la trace", en tout cas la possibilité de son destin intertextuel » (S. Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 40-41).

² W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, traduction de J. Lacoste, Cerf, 1989, p. 464.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 81.

⁴ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 42.

⁵ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 14 : « Origine signifie ici ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comment elle l'est. Ce qu'une chose est en son être tel, le « quoi » en son « comment », nous l'appelons son essence. La question de l'origine de l'œuvre d'art pose celle de sa provenance essentielle ».

⁶ M. Detienne, article « Mythe » de l'*Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*, p. 1052 : « Ce cheminement, l'écriture le trace ».

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 75.

qui serait visuelle par définition. Dans un premier temps, nous étudierons donc comment le fantasme du retour à un Orphée soi-disant originel motive la réapparition du mythe dans l'espace poétique moderne et contemporain. Ensuite, nous nous attacherons à présenter les modalités de ce retour aux origines, d'abord en analysant le motif de la source dans les textes de notre corpus, puis en s'intéressant à celui de l'enfance, qui accompagnent tous deux la figure d'Orphée. Enfin, nous nous pencherons sur les modalités de l'association du personnage avec les motifs de l'arbre et des racines, comme retour de la mélodie et du chant, qualités originelles d'Orphée, placés au centre de l'espace poétique.

I. L'Ur-Orpheus

D'après Valéry, le retour aux origines, que ce soient celles de la littérature, du monde, répond à un besoin fondamental de l'homme :

Ce que demande notre esprit, les origines qu'il réclame, la suite et les dénouements dont il a soif, il se peut qu'il ne les tire et ne les subisse de soi-même ; séparé de l'expérience, isolé des contraintes que le contact direct lui impose, il engendre ce qu'il faut selon soi seul.¹

Réclamation, « soif », l'homme est irrésistiblement attiré par cette source que représente le mythe. Dans son œuvre, d'ailleurs, « Au commencement était la Fable »² et pourtant, les origines nous échappent « nécessairement »³, même « si tu imagines remonter vers le "commencement" »⁴. Le verbe *imaginer* nous éloigne alors de la réalité : serait-il impossible de revenir à ce stade premier de la parole poétique et de l'écriture ? Sa *Petite Lettre sur les mythes* vient expliciter ce texte :

C'est pourquoi il m'est arrivé d'écrire un certain jour : Au commencement était la Fable !

Ce qui veut dire que toute origine, toute aurore des choses est de la même substance que les chansons et que les contes qui environnent les berceaux...⁵

Valéry joue avec l'étymologie du mot *fable* (du latin *fabula*, *paroles*), qui lie fondamentalement parole et écriture. Il confirme cette idée dans « Au sujet d'Eurêka » : « Quant à l'idée d'un commencement, – j'entends d'un commencement absolu, – elle est nécessairement un mythe »⁶. Utilisant les mêmes termes que dans « Au commencement était

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 967.

² *Ibid.*, p. 394.

³ *Ibid.* : « Au commencement était la fable. Nécessairement. »

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 966.

⁶ *Ibid.*, p. 863-864.

la Fable », Valéry voit dans l'origine un mythe, inaccessible par essence. Or le mythe est un commencement, puisqu'il dit les débuts du monde, condamné d'avance et doublement à ne pas pouvoir être dit, et ce *commencement* est lié à la musique, les « chansons » et les « contes » véhiculés oralement depuis des siècles.

Dans notre corpus, la source du mythe antique représente un idéal, répétition d'un geste qui se perpétue depuis trois millénaires : « Au travers de la légende, la poésie continue de s'entretenir avec ses origines. Elle tente d'expliquer son énigme »¹. La réécriture est ainsi un dialogue (*entretien*, dit Maulpoix) avec ces prétendues origines, qui détiendraient peut-être la clé du mystère. Encore une fois, il s'agit d'expliquer, fonction première du mythe. En effet, le mythe « relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »², il « plonge ses racines dans l'*arché*, dans le primitif »³. Il appartient aux « mythes très anciens »⁴, pour Barthes, il est pour Detienne une « parole originelle »⁵. L'histoire d'Orphée se situe dans un temps primordial, indéfini :

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. [...] Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique.⁶

Dans la préface de *Cromwell*, Hugo remonte aux origines de la poésie, les « temps primitifs » qui reviennent au « premier » et au « jeune » poète par le « lyrique » : « les poètes lyriques avant les poètes épiques, les poètes épiques avant les poètes dramatiques »⁷. Il fait d'Orphée celui qui se trouve au bout de cette chaîne : « dans l'ancienne Grèce, Orphée avant Homère, Homère avant Eschyle »⁸. Revenir à Orphée, c'est donc retrouver l'origine de la conception du poète comme être extraordinaire, au point que pour Blanchot, « Orphée est le signe mystérieux pointé vers l'origine »⁹, tandis que pour Pierre Brunel, « il nous conduit vers un

¹ J-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée – Essai sur le lyrisme*, op. cit., p. 106.

² M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 15.

³ J. Chénieux-Gendron, « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », dans *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 25.

⁴ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1958, p.182.

⁵ M. Detienne, « Mythe et écriture », dans *Dictionnaire des mythologies*, II, op. cit., p. 141.

⁶ V. Hugo, préface de *Cromwell*, Paris, GF Flammarion, 1968, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ *Ibid.*

⁹ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1995, p. 205.

point d'origine fascinant, mais qui, lui aussi se dérobe à nous comme Eurydice disparue »¹. La réécriture est un mouvement orienté vers cette origine incertaine qui fascine l'humain parce qu'elle lui échappe.

Le mouvement de répétition est donc fondamental, car il inscrit le poète dans une lignée, dont il entend bien sûr hériter, mais surtout il lui permet de revenir à l'essence de ce que représente le mythe. Pour Orphée, il s'agit donc de rejoindre ce qui définit le lyrisme originel par la reprise du récit initial :

La répétition, dans un contexte grec, signifie tout autre chose qu'une reprise fastidieuse. C'est une tentative pour réintégrer un élan premier, pour revivre un temps fondateur. Une tradition se fonde par cette foi exprimée et vécue dans le retour.²

Le retour à l'origine est indispensable à la fondation de ce qui est énoncé. Le passé valide le présent. Puisque le mythe est avant tout un récit qui répond aux interrogations fondamentales de l'homme, sur la vie, la mort, les dieux, beaucoup d'entre eux se penchent alors sur la question qui travaille la société, archaïque ou non : celle de l'origine du monde, des hommes, de la vie³, dans un mouvement de « nostalgie de l'homme pour le "primordial mythique" »⁴.

Si la société archaïque, mais aussi le Moyen-âge ou encore l'âge classique fondent leur savoir sur l'autorité, la période moderne et contemporaine hérite de cette conception de la littérature⁵. Cette question, selon Arendt, a d'autant plus de sens que « l'autorité a disparu du monde moderne »⁶. Depuis les débuts de la production littéraire, les références aux écrits précédents, jugés fondamentaux, sont fondatrices :

Le mot *auctoritas* dérive du verbe *augere*, « augmenter », et ce que l'autorité ou ceux qui commandent augmentent constamment : c'est la fondation. Les hommes dotés d'autorité étaient les anciens, le Sénat ou des *patres*, qui l'avaient obtenue par héritage et par transmission de ceux qui avaient posé les fondations pour toutes les choses à venir, les ancêtres, que les Romains appelaient pour cette raison les *maiores*. L'autorité des vivants était toujours dérivée, dépendante des *auctores imperii Romani conditoresque*, selon la formule de Pline, de l'autorité des fondateurs, qui n'étaient plus parmi les vivants. L'autorité, au contraire du pouvoir (*potestas*), avait ses racines dans le passé, mais ce passé n'est pas moins présent dans la vie réelle de la cité que le pouvoir des vivants.⁷

¹ P. Brunel, « Les Vocations d'Orphée », dans B. Bricout (dir.), *Le Regard d'Orphée – Les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001, p. 43.

² P. Brunet, « Dionysos et l'éternel retour. Un poème, une tragédie, un geste, un livre, une vie », *op. cit.*, p. 269.

³ P. Smith, « Mythe », dans *Encyclopédie Universelle*, *op. cit.*, p. 1038.

⁴ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 202.

⁵ *Ibid.*, p. 224 : « Ce prestige de l'origine a survécu dans les sociétés européennes », « prestige presque magique ».

⁶ H. Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 121.

⁷ *Ibid.*, p. 160-161.

Sans *auctoritas*, on ne devient pas auteur (*auctor*), car la tradition est un « solide fil conducteur [...] qui liait chacune des générations successives à un aspect prédéterminé du passé »¹ :

Lorsqu'on entreprenait [dans les sociétés européennes] une innovation, celle-ci était conçue, ou présentée, comme un retour à l'origine. La Réforme a inauguré le retour à la Bible et elle ambitionnait de revivre l'expérience de l'Eglise primitive, voire des premières communautés chrétiennes. La Révolution française s'est donné comme paradigme les Romains et les Spartiates.²

La répétition du mythe entre dans cette dynamique. La construction d'une filiation, liant un avant et un maintenant, est alors essentielle.

1. Nostalgie d'Orphée

L'éternel retour d'Orphée oscille entre la « nostalgie de l'archaïque »³ et le « mal du retour »⁴. Car qu'est-ce que la reprise d'un mythe, sinon ce *nostos*, le *retour* à un passé lointain, fantasmé, idéalisé ? Comme le rappelle Borel, mythe et nostalgie se conjuguent à merveille, car ils sont « Temps et lieu du retour, d'âge en âge, l'Aïïon immobile et doré, le temps du mythe »⁵. La présence d'Orphée est alors la trace visible de ce retour aux origines, notamment au dix-neuvième siècle⁶. Les spécialistes évoquent pudiquement le caractère « archaïque »⁷ du mythe, moyen de contourner la difficulté d'une potentielle datation. Le mythe, et avec lui le personnage d'Orphée, vient d'un

¹ *Ibid.*, p. 124.

² M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 223.

³ A. Siganos, *Mythe et écriture*, *op. cit.*, p.27.

⁴ J. Borel, *Poésie et nostalgie*, Paris, Berger-Levrault, 1979, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ Depuis le dix-huitième siècle, en effet, « la mythologie est devenue le lieu où l'homme moderne peut se réapproprier ses origines » (*Ibid.*, p. 132). Il s'agit d'établir « un lien entre la curiosité pour les mythologies comme trace de l'expression immédiate de l'homme au monde, la réflexion sur l'origine qui orchestre cet intérêt, et la naissance de mythes modernes » (P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, *op. cit.*, p. 132). L'Orphée de Ballanche, par exemple, entend présenter « une véritable évocation de l'antiquité » (P.-S. Ballanche, *Orphée*, dans *Œuvres*, t. IV, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830, p. 6), lui qui s'intéresse à la mythologie, à la tradition et aux « événements primitifs » (*Ibid.* : « La tradition groupe les événements primitifs pour faire d'un ensemble de faits un seul fait symbolique »). De même, dans sa préface à *La Légende des siècles*, Hugo fait de cette quête des origines une investigation fondamentale : « le poète [est] comme [...] l'historien, [...] l'archéologue comme [...] le philosophe » (V. Hugo, *La Légende des Siècles*, Paris, Classiques de poche, 2000, p. 45). Le sujet se place ici dans une perspective historique (Hugo évoque plus loin « l'étude du passé », *Ibid.*, p. 47), à l'image de cet archéologue qui s'intéresse aux civilisations passées et tente d'élucider une énigme. Orphée vient alors, tout naturellement, trouver une place dans « Le Groupe des Idylles » dans un poème qui reprend l'épisode de la descente aux enfers, cher à Hugo qui a traduit le chant IV des *Géorgiques* de Virgile (V. Hugo, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 74). Pour lui comme pour Ballanche, revenir à Orphée s'inscrit dans une tentative de retour à une origine, celle de la littérature et de la poésie. Toutefois, Hugo comme Ballanche se heurtent à une impossibilité : les origines du mythe restent profondément mystérieuses.

⁷ C'est le cas de M. Eliade, dans *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 174, qui évoque les « niveaux archaïques de la culture »

temps où l'on ne marchait que sur des métamorphoses, un temps où tout était contigu, les dieux et les hommes, les plantes et les minéraux, sous un ciel habité par les dieux et qui n'était point inaccessible aux héros, un temps où le monde, façonné par le créateur, se complétait de temps à autre de créatures nouvelles. Le ciel étoilé attendait que Callisto devînt la Grande Ourse ; aux bosquets manquait le laurier, jusqu'à la métamorphose de Daphné, et les mers ignoraient que leurs algues souples, un jour touchées par la tête coupée de la Méduse, deviendraient du corail... En ce temps-là se déterminaient les mystères qu'il appartient aux poètes de révéler, pour apprendre aux hommes que rien n'est dû au hasard et que les étrangetés du monde peuvent s'expliquer.¹

Avec l'imparfait, temps qui efface les bornes antérieures et postérieures du procès, Néraudau souligne que le mythe n'a ni début ni fin : tout ce que l'on sait de lui, c'est qu'il prend racine dans un *avant* indéterminé. D'ailleurs, le critique insiste particulièrement sur la distance qui nous sépare (et qui d'ailleurs sépare déjà Ovide) de « ce temps-là », avec l'utilisation de l'article démonstratif complexe, qui renvoie aux origines du monde. Ovide précise ainsi, dans les premiers vers des *Métamorphoses*, que son « chant » (« carmen »²) s'étend « depuis les origines du monde jusqu'à [s]on temps » (« ab origine mundi / ad mea [...] tempora »³). *Les Métamorphoses* s'inscrivent ainsi dans la durée, dont les limites sont vagues, avec d'un côté le *présent* associé à l'article possessif et de l'autre le *passé* des origines. *Les Métamorphoses* s'ouvrent d'ailleurs sur la préposition « ante » (avant), qui figure les temps premiers de notre monde :

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
Unus erat toto naturae vultus in orbe
Quem dixere Chaos,⁴

Avant la mer, avant la terre et le ciel qui couvre tout, la nature, dans l'univers entier, offrait un seul et même visage ; on l'a appelé le chaos.⁵

La traduction en prose de Lafaye, avec l'emploi du pronom indéfini « on », souligne l'imprécision qui caractérise la naissance de l'univers. Le chaos est en effet un « espace immense indifférencié préexistant à toutes choses » (*TLFI*). Tout est là. Dès Ovide, donc, on observe une attention particulière pour la recherche de ces fameuses origines et les expliquer. Ovide fait alors appel à un réseau particulièrement dense d'intertextes, qui viennent rencontrer son besoin de répéter les paroles d'autrui, preuves de leur *auctoritas*⁶, donc.

¹ J-P. Néraudau, « Préface » aux *Métamorphoses* d'Ovide, Paris, Folio classique, 1992, p. 9.

² Ovid, *Die Metamorphosen*, op. cit., p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ J-P. Néraudau, préface aux *Métamorphoses*, op. cit., p. 22 : « Tous les grands auteurs sont dans *Les Métamorphoses*, Homère et Hésiode, les Tragiques grecs et sans doute latins, Lucrèce et surtout Virgile. [...] Chaque fois qu'il reprend un texte célèbre, il le métamorphose. [...] L'œuvre est, comme la destinée humaine, révélée par Pythagore et par Hippolyte, un palimpseste. Elle est le lieu de sa métamorphose ».

Dans son enquête sur « Orphée et Eurydice avant Virgile »¹, Heurgon s'échine lui aussi à remonter à la source du mythe, explorant d'autres supports écrits, préalables à la littérature : « les vases du Ve siècle, [...] les tablettes de Pétélia, [...] les fresques de Pompéi, [...] les peintures des catacombes, [...] les reliefs des sarcophages »². Ce qui précède nous échappe, plongé dans le non-dit qui coïncide avec l'ignorance de l'écriture :

l'étude du mythe se présente d'abord comme une quête de l'origine du mythe.
Or, dans la plupart des cas, cette quête n'aboutit qu'à une impasse, le mythe se perdant ou dans la nuit des temps ou dans celle du non-écrit.³

Il est impossible de remonter le fleuve qui nous conduirait aux origines d'Orphée, lui qui « se perd dans la nuit des temps ou dans le non-récit »⁴. Sa naissance, comme celle des autres personnages mythologiques hérités de l'Antiquité grecque, demeure un mystère auquel le chercheur contemporain ne peut être initié, par manque de preuves formelles, à cause de l'éloignement temporel chanté par Desnos, lui qui peine à entendre cette « voix qui vient de si loin »⁵ et qui d'ailleurs refuse le nom même d'Orphée :

Une voix, une voix qui vient de si loin
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,
Une voix, comme un tambour, voilée
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.
Bien qu'elle semble sortir d'un tombeau
Elle ne parle que d'été et de printemps,
Elle emplit le corps de joie,
Elle allume aux lèvres le sourire.

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,
L'éroulement du tonnerre et le murmure des bavardages.

Et vous ? ne l'entendez-vous pas ?
Elle dit « La peine sera de peu de durée »
Elle dit « La belle saison est proche ».

Ne l'entendez-vous pas ?⁶

¹ J. Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. 49, 1932, p. 6-60.

² *Ibid.*, p. 7.

³ P. Brunel, *Mythocritique*, op. cit., p. 33. On pourrait d'ailleurs suivre son analyse du mythe d'Electre, tant elle s'applique aussi au personnage d'Orphée : « Les origines historiques du mythe d'Electre sont insaisissables, puisqu'il n'existe pas de document antérieur aux poèmes homériques, où se mêlent des traditions hétérogènes et où le nom d'Electre n'apparaît pas. »

⁴ *Ibid.*, p. 33. M. Detienne, article « Mythe – D. Epistémologie des mythes », op. cit., p. 1052 : « Toute une part de la culture grecque a été, jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C., de type oral. » J. Chénieux-Gendron, « Rhétorique et écriture mythique dans le surréalisme », dans *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 25 : « Le mythe appartient [...] à l'univers de l'oralité ». On pourrait aussi revenir sur l'interprétation de L. Brisson qui estime que les mythes de la Grèce ancienne sont avant tout écrits. Si effectivement le support avec lequel nous travaillons est scriptural, il ne faudrait pas oublier que ces mythes-là sont à l'origine tout aussi oraux que ceux étudiés par Lévi-Strauss. On retrouve aussi cette idée chez C.M. Zenck (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, op. cit., p. 55.

⁵ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1171.

⁶ *Ibid.*

Orphée est réduit à n'être qu'une « voix », avec l'article indéfini qui refuse de l'élire parmi les autres voix du poète, mais surtout elle se caractérise par la négation (« elle ne parle que » ; « ce n'est qu'une voix humaine »). Le sujet lyrique la perçoit malgré tout, mais le lecteur semble sourd face aux questions qui se referment sur le vide : trop de temps se serait-il écoulé ?

Ce mouvement de retour nostalgique à une voix antérieure (ou plutôt faudrait-il préciser *ces* voix antérieures, au pluriel) renvoie aux origines du langage : « La voix qui relie à l'origine peut parfois tendre vers une préhistoire de la langue, vers un état primordial du verbe »¹. Orphée se tient dans un avant, indescriptible², notamment chez Rilke :

Il faudra d'abord se placer avant le commencement, avant la « pure élévation » du « grand arbre dressé dans l'oreille », avant le chant d'Orphée, avant la création, avant la poésie : avant la lumière, les ténèbres ; avant l'ordre, le chaos et, avant le silence, les bruits...³

La quête d'Orphée se présente alors comme une recherche de ce langage originel, qui trouve les mots pour décrire le *chaos* primordial. En effet, selon Marie-Catherine Huet-Brichard, « Orphée [...] incarne la nostalgie d'une langue originelle que la poésie permet de retrouver, langue qui traduirait dans l'immédiateté de l'homme au monde ou des mots aux choses »⁴. Se crée ainsi un fantasme, celui de pouvoir, à terme, déchiffrer le langage du mythe en revenant à la langue qui l'a vu naître. Cette tendance se développe particulièrement au dix-neuvième siècle, avec des auteurs qui se passionnent pour la recherche philologique (Ballanche s'excusant presque, dans sa préface d'*Orphée*, que son « poème »⁵ ne repose pas « sur des bases scientifiques »⁶), et tentent de percer le mystère de ce personnage mythique en interrogeant ses origines linguistiques. Analysant l'*Orphée* de Ballanche, Juden relève que l'auteur interprète ainsi parfois la mythologie comme « mystère, [...] langage hiéroglyphique dont nous n'avons plus la clef et dont nous ignorons les racines »⁷, tout comme le faisait

¹ M. Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 132.

² A. Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 25.

³ F. Barbotin, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002, p. 14.

⁴ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 69.

⁵ P-S. Ballanche, *Orphée, Essais de palingénésie sociale*, op. cit., p. 63 : « Le lecteur doit savoir maintenant ce qu'est le poème d'Orphée ».

⁶ *Ibid.*, p. 6 : « Voici donc cet Orphée, que j'ai déclaré ne pas être établi sur des bases scientifiques, et qui cependant, j'ose presque l'affirmer, n'est, sous certains rapports, qu'une véritable évocation de l'antiquité ».

⁷ B. Juden, « Particularités du mythe d'Orphée chez Ballanche », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, volume 22, n°1, p. 139.

Baudelaire qui la considérait comme « un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants, hiéroglyphes connus de tout le monde »¹. Le poète serait un déchiffreur de cette langue première.

Alors que nous proposons d'analyser la réécriture poétique comme un regard en arrière, caractéristique de la figure d'Orphée, il apparaît que la quête des origines du mythe soit en effet « vouée au retournement »². Ce sont certes des origines prétendues, mais elles placent la réécriture dans un espace poétique qui prétend rejoindre ce qui fonde l'essence même du genre, trouvant là la source du lyrisme, au sens musical du terme. C'est certainement ce qui explique l'ouverture du *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel sur ce poème intitulé « Retour d'Orphée »³. Tout se joue à la source de la littérature, dans ce regard émerveillé que porte le poète sur son texte, mais aussi sur celui d'autrui, de tous ceux qui l'ont précédé et qui fondent le geste poétique lui-même :

Le commencement de la poésie, c'est aussi l'émerveillement devant la poésie même.
Devant celle des autres, d'abord, mais surtout devant celle que l'on commence à
entendre, devant une poésie possible – qui n'existe pas encore mais qui renferme,
dans sa virtualité, tout le possible du réel et du moi.⁴

Cette admiration pour le genre, bien entendu liée à la *merveille*, qui n'est pas sans évoquer les pouvoirs magiques d'Orphée que nous évoquerons dans la première partie de cette étude, est avant tout un mouvement de surprise face au « commencement de la poésie », qui plonge ses racines dans les premières versions du mythe d'Orphée, et qui fascinent les poètes de notre corpus.

Revenir à la source du mythe pour comprendre ce qui lie Orphée à la poésie lyrique, c'est ainsi lier l'écrit du maintenant et le récit d'autrefois, dans une tension infinie entre passé et présent. Comme le souligne Valéry, le retour au mythe, à l'ensemble de ses versions, est avant tout le moment où l'auteur peut se confronter à la voix de l'autre, nécessaire à l'écrivain : « Rien de plus original, rien de plus *soi* que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer »⁵. Cette innutrition, constitutive du processus de construction de soi en tant qu'écrivain, du lecteur à l'auteur, n'est pas une vaine répétition⁶. Ce qui compte alors, au-delà des recherches pour fonder la réécriture dans le passé, c'est aussi de se concentrer sur l'espace poétique présent, où le mythe d'Orphée trouve sa place, on serait tenté de dire *malgré* Ovide, *malgré* Virgile, et trouver sa propre voie dans l'ensemble des réécritures déjà existantes. On

¹ C. Baudelaire, *Œuvres, Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, op. cit., p. 165.

² A. Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 18.

³ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 21.

⁴ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, op. cit., p. 39.

⁵ P. Valéry, *Œuvres*, II, op. cit., p. 478.

⁶ S. Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 24 : « Le texte représente ses origines, les transforme, voire les inventent et c'est donc en son sein et seulement en son sein qu'il nous faut les chercher : peu importe ce qu'il en est d'Esopé, l'essentiel est que La Fontaine ait besoin que ses fables viennent d'Esopé ».

peut alors se demander avec Maulpoix : « Qu'est-ce qu'écrire sinon *revenir sur*. Cent fois sur le métier remettre la question, le motif. Appliquer à nouveau le fer contre la page. Jusqu'à ce que du sens s'y trame dans des figures »¹.

2. La chimère de l'origine

La première erreur réside certainement dans la volonté de découvrir cette origine incertaine. La version première n'existe pas. Dans les sociétés où naît le mythe, oral, il n'y a pas d'hypotexte, de texte premier, originel : le mythe est fait pour être répété, et « dans un monde de la répétition, il ne peut y avoir que des versions, chaque version nouvelle recouvrant ou effaçant la précédente »². Les (impossibles) origines de ce mythe portent un nom, en allemand, *Ur-Orpheus*, le préfixe *Ur-* marquant l'*origine* extrême, le *début*³ : « *Ur-* : [...] caractéristiques de la formation de substantifs désignant quelqu'un ou quelque chose qui se situe à un point de départ, qui se trouve loin au début »⁴. Pire, certains affirment que « remonter à l'innocence primitive, fût-ce celle des symboles et de l'écriture, est un rêve à la limite malsain »⁵. La quête d'un Orphée originel est alors d'emblée une erreur de méthode, mais qui fascine toujours autant les poètes de notre corpus pour son caractère inaccessible : « Non seulement il est impossible de savoir d'où l'on vient, mais de qui l'on vient »⁶. Tous, ou presque, tentent pourtant de « Penser le commencement »⁷ et de « Retrouver la volupté des origines »⁸ :

Penser le commencement

Des yeux
Des mains
De notre souffle

Retrouver la volupté des origines

¹ J-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 41.

² P. Ricoeur, « Mythe », dans *Encyclopédie universelle*, op. cit., p. 1052.

³ Evoquant les recherches de Jan de Vries et l'école finlandaise qui était partie en quête d'une potentielle « urform » du conte, Eliade rappelle leur échec et surtout la dimension « hypothétique » de cette « forme primordiale » (M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 238.) On pourra aussi consulter le deuxième chapitre de B. Bricout (dir.), *Le Regard d'Orphée – Les mythes littéraires de l'Occident*, op. cit., notamment les pages 37 et suivantes.

⁴ Duden, 6. Überarbeitete und erweiterte Auflage, op. cit., p. 1783: „Ur- : [...] kennzeichnet in Bildungen mit Substantiven jmdn. oder etw. als Ausgangspunkt, als weit zurückliegend, am Anfang liegend“

⁵ A. Dabezies, « Des mythes primitifs aux mythes littéraires », dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, P. Brunel (dir.), op. cit., p. 1135.

⁶ A. Breton, « Le Mécanicien », dans *La Clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979, p. 217.

⁷ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 51.

⁸ *Ibid.*

Penser le commencement
Sans désir de fin¹

Muriel Stuckel crée un élan avec la répétition d'infinitifs (« Penser » à deux reprises, « Retrouver »), qui s'orientent vers leurs compléments : « le commencement » et « la volupté des origines ». Le retour à l'origine respecte alors aussi la tradition de la poésie dite *lyrique*, au sens propre du terme, une poésie porteuse de la lyre, musicale, qui considère Orphée comme « le poète et musicien d'origine »². En même temps, il s'agit d'un espace d'apprentissage, où le poète marche dans les traces d'un passé pas tout à fait révolu, vers sa propre voie :

Quand la foudre des origines
Soudain se pense tout près
De nos astres intimes³

Dans *Eurydice désormais* comme dans de nombreux textes de notre corpus, la réécriture est une rencontre entre deux espaces : celui du poète d'aujourd'hui et celui d'une voix multiple, ancienne, esquissant une courbe des « origines » à *l'intime*. Tout se joue dans l'emploi de l'adverbe « Soudain », qui ouvre le deuxième vers de cette strophe : une sorte de fulgurance, celle de « la foudre », voit se rejoindre ces deux espaces, « tout près ». Cette expression revient d'ailleurs quelques poèmes plus loin alors qu'Eurydice écoute :

Ces mots de chair
Qui murmurent en nous

Tout près du souffle
Des origines⁴

Il convient ici de tendre l'oreille avec le sujet lyrique pour percevoir ce chuchotement qui n'est qu'un « souffle », celui du chant bien sûr, mais aussi celui de l'inspiration qui naît dans ce mouvement de retour aux origines.

Cette démarche prend son essor dans le premier romantisme allemand, notamment dans les « Urworte » de Goethe, ces « paroles originelles » :

Δαίμων, Dämon

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen

Δαίμων, le démon

Tel était, en ce jour qui t'a donné au monde,
Le soleil quand eut lieu le salut des planètes.
Tel aussitôt tu t'es développé sans cesse

¹ *Ibid.*

² J-M. Ergal, « Existe-t-il une écriture de la musique ? », dans *Musique et littérature au vingtième siècle*, Pascal Dethurens (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 228.

³ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So muß du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Au gré de cette loi qui réglait ta venue.
Il te faut être ainsi, tu ne peux pas te fuir,
C'est ce qu'on dit déjà sibylles et prophètes ;
Et nul temps, nul pouvoir ne morcelle la forme
Marquée d'un sceau et qui, en vivant, évolue.¹

Par le biais de l'orphisme, Goethe s'intéresse au « jour qui t'a donné au monde » (« Tag, der dich der Welt verliehen »), au « salut des planètes » (« Grüße der Planeten »), autrement dit au moment de la création originelle de notre univers, ce « chaos ancien » (« alter Öde »²). Et la compréhension des origines passe par un déchiffrement de la langue, qui devient la clé du « verrou d'une porte odieuse » (« Höchst widerwärt'ge Pforte »³), celui du monde du mythe. Les cinq strophes de la version complète du poème ⁴ présentent des titres en grec (« Δαίμων », « Τύχη », « Ερως », « Αναγκη », « Ελπις »⁵), la langue ancienne nous donnant accès à cet univers énigmatique. Le grec est ici perçu, comme dans d'autres réécritures de cette période, comme le moyen qui permettrait de revenir à la langue des origines, celle d'Orphée et des hommes de son temps. Elle renferme un mystère, auquel le sujet lyrique tente de s'initier. La traduction⁶ des *Dieux antiques* de Cox par Mallarmé interroge elle aussi le statut et l'importance de la langue originelle dans la compréhension de la mythologie :

beaucoup de noms qui en grec et en latin n'ont aucune signification, sont parfaitement intelligibles dans d'autres langues, qui les conservent plus voisins de leur origine. Que d'exemples ! c'est en foule qu'ils viennent à la mémoire de qui a étudié les auteurs classiques.⁷

Négliger l'étymologie serait une source d'erreurs graves. Le langage est alors la clé de ce monde qui nous est à présent étranger, car trop éloigné. Fascinés par cette chimère, les poètes de notre corpus aiment alors à évoquer « le chant d'Orphée [qui] jaillit comme une

¹ J-P. Lefebvre, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, op. cit., traduction de Roger Ayrault, p. 422-423.

² *Ibid.*, p. 424-425.

³ *Ibid.*

⁴ Pour des questions de lisibilité, nous avons choisi de reproduire uniquement la première.

⁵ Ces termes ne sont pas anodins, ils proviennent des recherches de trois philologues du début du dix-neuvième siècle (Gottfried Hermann, Georg Friedrich Creuzer et Jörgen Zoega), dont on trouve les traces dans le journal de Goethe. (Cf. note de l'*Anthologie bilingue de la poésie allemande*, op. cit., p. 1514-1515).

⁶ Le statut de *traduction* de cet ouvrage est extrêmement discutable, notamment si l'on s'en tient aux critères actuels. L'*Avant-propos de l'éditeur* est très clair sur les libertés prises par Mallarmé : « Impossible, même dans un travail de traduction, que la présence de l'esprit français ne se fasse remarquer. L'ordonnance toute différente des matières, avec des raccords nombreux et nécessaires, jette une véritable clarté sur l'ouvrage presque métamorphosé. ». *Les Dieux antiques* sont donc avant tout une « libre adaptation ». Pour Patrick Thériault, cet ouvrage « se veut la traduction [...] du *Manual of Mythology* du révérend anglais George Cox, un auteur qui, à titre de vulgarisateur, est lui-même en position de dette vis-à-vis d'une autre figure du savoir, éminemment plus prestigieuse : le philologue Max Müller » (Patrick Thériault, « Mallarmé traducteur : le "sujet" obscur des *Dieux antiques* », dans *Doletiana*, n°1, 2007, p. 1, en ligne : <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Therault.pdf>)

⁷ S. Mallarmé, *Les Dieux antiques*, Paris, Rothschild éditeur, 1880, p. 4.

incantation originelle »¹. Rilke, par exemple, situe cette figure dans ce qu'il nomme le « Uralten »² :

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.³

Même si le monde se transforme aussi rapidement
que les silhouettes des nuages,
tout ce qui s'y achève revient
au fond des âges.

Le temps d'Orphée ne se caractérise que par sa profondeur quasi-indicible, car réduite à ce préfixe au contenu vague qui referme le premier quatrain, faisant écho à « la marche du temps » (« den Schritt der Zeit »⁴) du sonnet I, 22 :

Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Nous sommes les agités.
Mais la marche du temps,
prenez-la pour un petit rien
dans ce qui reste toujours.

Alles das Eilende
wird schon vorüber sein;
denn das Verweilende
erst weiht uns ein.

Tout ce qui se presse
sera déjà passé ;
car ce qui séjourne
nous initie seul.

Knaben, o werft den Mut
nicht in die Schnelligkeit,
nicht in den Flugversuch.

Les enfants, oh ne jetez
pas votre courage dans la vitesse,
ni dans votre tentative d'envol.

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch.⁵

Tout est reposé :
L'ombre et la clarté,
La fleur et le livre.

Rilke oppose le permanent et *ce qui reste*, avec le substantif « Bleibenden », l'adverbe « immer » ou encore le verbe *ausruhen* dans le dernier tercet. La métaphore de la marche vient alors rencontrer celle du mouvement (« die Schnelligkeit » et « den Flugversuch ») et de l'empressement (« die Treibenden » et « das Eilende »), deux aspects qui fondent la réécriture. Rilke concentre l'étendue du mythe dans le sixième vers, avec l'emploi du futur et de l'adverbe « vorüber » qui marque l'antériorité : « wird schon vorüber sein ». Orphée se caractérise par un rapport spécifique au temps, de l'ordre de la durée, sa naissance prenant

¹ M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, op. cit., p. 112.

² Duden, op. cit., p. 1783: "Uralt: [...] très ancien" ("Uralt: [...] sehr alt").

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 687 (I, 19).

⁴ *Ibid.*, p. 689 (I, 22).

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 689 (I, 22).

pied dans ce passé extrêmement lointain, une « origine » (« Ursprung »¹) que le sujet lyrique découvre absolument partout :

Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.

Mais pour nous l'existant est encore enchanté ; à cent
endroits c'est encore l'origine. Un jeu de pures
forces que nul ne touche, qui ne s'agenouille et n'admire.

Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus ...
Und die Musik, immer neu, aus den beendenden Steinen,
baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttlichtes Haus.²

Les mots s'approchent encore tendrement de l'indicible...
Et la musique, toujours nouvelle, des pierres les plus vibrantes
construit dans un espace inutilisable sa divine maison.

L'enjambement de « hundert » à « Stellen » met en valeur la démultiplication des origines du mythe, avec l'emploi du pluriel (« Stellen » et « Kräften »). Le monde dans son ensemble se diffracte à la surface du récit mythique, rendant l'identification du tout encore plus insaisissable, avec la répétition du préfixe privatif un- (« Unsäglichen », « unbrauchbaren »). Toutefois, l'utilisation du présent et de l'adjectif apposé « neu » dans le dernier tercet, souligne la tension permanente entre ces deux aspects de la réécriture, entre le passé de l'adverbe « noch » qui ouvre ces deux strophes et la présence du texte sur la page blanche.

Cette tendance se poursuit dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, où l'étymologie du nom de la jeune femme rejoint celle de Mallarmé³, puisqu'elle est « Eurydice au vaste empire... »⁴, « la régnante au vaste empire »⁵. L'utilisation des points de suspension prolonge l'instant, jusqu'à la section suivante qui répète cette lecture : « *C'était son nom, Eurudikè, celle qui s'étend et règne. La spacieuse en sa puissance étale* »⁶. Comme dans le poème de Goethe, Roger Munier soutient son interprétation par l'introduction du terme grec dans le texte français, mis en valeur par le changement typographique. On retrouve le même principe dans sa réflexion sur le nom d'Orphée, qui lui permet de mieux comprendre la descente aux Enfers : « *Ton propre nom, Orphée, issu d'orphnè, de même racine qu'éréphô, érébos, parle*

¹ Etymologiquement, « Ursprung » renvoie à l'écoulement de l'eau, à partir du verbe *springen* et du préfixe ur-, qui désigne donc l'origine de l'eau (Duden, *op. cit.*, p. 1785 : « das Hervorspringen (bes. von Wasser) »), puis par extension l'origine tout court. On peut alors analyser l'utilisation de ce terme dans la poétique de Rilke avec l'image de la fontaine qui apparaît au sonnet II, 15, « Ô bouche de fontaine » (« O Brunnen-Mund »), d'ailleurs mise en rapport avec l'écoulement du temps.

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 701 (II, 10).

³ Pour Mallarmé, « Le nom d'Eurydice vient du mot qui a donné leur forme aux noms comme Europe, Eurytos, Euryphassa, et beaucoup d'autres : tous dénotant le vaste jaillissement de l'aurore dans le ciel. Alors qu'est-ce que le serpent qui mord Eurydice ? Le serpent des ténèbres, qui tue le beau crépuscule du soir » (*Les Dieux antiques*, *op. cit.*, p. 192). L'analyse des noms des protagonistes ouvre alors un espace à l'interprétation, chez les poètes comme chez les critiques, comme Brunel qui précise, appuyant l'analyse de Mallarmé, « il est vrai qu'*eurus* signifie "vaste" en grec » (*Ibid.*). Un siècle sépare Brunel de Mallarmé et pourtant une même flamme les anime dans leur quête de vérité sur les personnages du mythe (« il est vrai »). Pour eux, la langue contiendrait des éléments de réponse.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

d'obscurité, de ténèbres »¹. Le nom nous « *parle* », dans l'œuvre de Roger Munier, et la quête de sens prend sa source dans ces considérations étymologiques, qui – sans même se soucier de leur véracité – révèlent l'approche du poète vis-à-vis du personnage : associer Orphée et l'ombre, lui que l'on pourrait voir comme un être de lumière, car il est lié à la vie et au chant, mais aussi parce qu'il parvient à remonter des Enfers, c'est choisir de mettre en valeur les raisons qui expliquent pourquoi il a pu y descendre : Orphée peut en revenir en vie parce qu'il est, intrinsèquement, ombre lui-même. Son échec, de la même façon, serait dans son nom. La recherche des origines du personnage n'est donc pas si vaine qu'elle peut alors paraître. S'il est clair que les sources supposées nous échappent totalement et tiennent de l'arbitraire, il semble toutefois que le retour vers les récits les plus anciens qui sont à notre disposition permet de mieux cerner ce qui fonde l'essence du mythe. Ce qui compte donc, au-delà du succès d'une pareille quête, c'est bien la recherche en elle-même, le cheminement qui conduit le poète vers un Orphée particulièrement ancien, appartenant tout entier à la langue grecque. Avoir choisi des auteurs latins comme « sources » supposées, c'est donc déjà prendre le risque d'une perte, dans le passage du grec au latin.

II. Retour aux origines

Pour Lamartine, « L'homme se plaît à remonter à sa source [...] Le passé, le présent, l'avenir, ne sont qu'un pour Dieu. L'homme est Dieu par la pensée. Il voit, il sent, il vit à tous les points de son existence à la fois. [...] En un mot, il revit tant qu'il lui plaît de revivre par ses souvenirs »². S'il n'est pas question ici directement d'Orphée, Lamartine éclaire notre réflexion. Depuis plus de trois mille ans, sans discontinuer, les poètes *se plaisent à remonter à la source*, la leur, mais aussi celle du mythe et pourquoi pas celle d'Orphée. Alors que le jeune Lamartine reproduit les gestes d'Hermès en fabriquant des harpes avec les cheveux de ses jeunes sœurs, il remonte à la source du mythe et de la poésie en confectionnant de ses propres mains un instrument qui viendra occuper une place centrale dans sa poésie³ et qui avait appartenu au chantre thrace.

1. Boire à la source du mythe

Le mythe est la source à laquelle l'auteur s'abreuve, jeu de mot essentiel que l'on retrouve en français comme en allemand (*die Quelle*). L'eau, symbole de vie et de régénération, devient alors le vecteur d'une métaphore de l'écriture poétique : en revenant au mythe, le poète moderne et contemporain répète un geste ancestral, qui veut que la littérature

¹ *Ibid.*, p. 95.

² A. de Lamartine, *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, op. cit., p. 139-140.

³ Voir l'analyse de Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 96-98, qui étudie les liens entre l'instrument réel et l'instrument métaphorique chez Lamartine.

soit le terrain d'un partage des textes et de l'apaisement d'une soif infinie. Renouer avec le mythe, c'est alors dans une certaine mesure boire à la source de la littérature, en revenant à la forme première du mythe. Les auteurs de notre corpus citent donc parfois ces fameuses sources, au-delà du mythe, en se plaçant dans une lignée de poètes. Roger Munier, par exemple, cite *Poésie II* de Lautréamont :

*La science que j'entreprends est
une science distincte de la poésie.
Je ne chante pas cette dernière.
Je m'efforce de découvrir sa source.¹*

Ces quatre vers soulignent deux éléments essentiels de la quête de Roger Munier dans *Orphée – Cantate* : à la fois la notion d'effort dans l'emploi du verbe *s'efforcer* au dernier vers, qui met en valeur la difficulté de l'entreprise, et celle de la *découverte*. La poésie n'est pas, d'emblée, une réponse, mais une tentative (« j'entreprends »), caractérisée par un mouvement, une impulsion. A l'initiale de la *Cantate*, nous écoutons donc la voix d'un autre, celle de ce poète du dix-neuvième siècle qui évoque la démarche du sujet lyrique : *découvrir la source de la poésie*. L'épigraphe a valeur de programme poétique : la *Cantate* fait du sujet lyrique un explorateur de la « source » de la poésie, à travers le mythe d'Orphée.

On peut notamment penser aux références au chantre thrace dans l'œuvre de Hermann Broch, que ce soit dans *La Mort de Virgile* ou encore dans son poème « Virgile à la suite d'Orphée » (« Vergil in der Orpheus Nachfolge »). Dans les deux cas, dès le titre, le lecteur identifie clairement la source d'inspiration de l'auteur. De même, dans l'avant-propos d'*Orphée*, Marie-Jeanne Durry précise le sens de sa réécriture comme retour aux sources de la littérature, à travers Eve et Eurydice² : « Car [si ces vers] sont, par leur classicisme, extérieurs, aujourd'hui, au courant de la poésie contemporaine, ils en rejoignent pourtant l'une des sources, peut-être la plus profonde et certainement la plus menacée »³. En revenant au vers et à la terza rima⁴, Marie-Jeanne Durry se retourne vers la poésie d'autrefois, celle du Moyen-âge et de la Renaissance, « parole qui exprime la totalité originelle »⁵, comme le mythe. Le poème serait donc un dialogue entre la poésie contemporaine et cette fameuse « source », dont Marie-Jeanne Durry évoque la multiplicité. Le poète devient alors celui qui choisit un chemin vers cette source, à travers, ici du moins, le mythe d'Orphée.

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 7.

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 9 : « Mais le premier amour, naïf et plein, et le cantique des créatures, ni la flétrissure qu'inflige à toute vie la mort, motif du désaveu que prononcent, dans le mythe tel qu'il s'est en moi transformé, Eve et Eurydice, ne conduisent sans doute aux seules racines de la hantise où sont nés ces vers improbables en leur temps, impossibles ».

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 62.

Muriel Stuckel exhibe ainsi ses modèles à l'ouverture d'*Eurydice désormais*, elle qui plus tard, dans *L'Insoupçonnée ou presque* trouve dans l'encre la source de l'écriture¹. C'est donc la lecture qui, ici encore, enclenche l'écriture :

*Par ces lieux remplis d'effroi, par cet
immense chaos, par le silence de ce
royaume dévasté, je vous en prie,
retissez le destin précipité d'Eurydice.*

Ovide, *Les Métamorphoses*

Eurydice ! Eurydice !
Nerval, *Aurélia*

*Chanter dans le vrai est un souffle autre.
Un souffle, rien d'autre.*

Rilke, *Les Sonnets à Orphée*²

Muriel Stuckel propose une traduction personnelle d'Ovide et Rilke, signe d'une transition importante : la poète passe ainsi progressivement du stade de lecteur à celui de traducteur, traçant les mots d'un autre, puis à celui d'écrivain à part entière quand commence l'œuvre à la page suivante. Elle choisit d'abord un auteur latin, écho de ses études universitaires en Lettres classiques, puis deux auteurs modernes qui composent son paysage poétique à travers l'Europe. Ces sources portent alors la trace d'un itinéraire de lecture, éminemment personnel.

Le regard en arrière vient alors rejoindre l'image de la fontaine de jouvence, qui rend à Orphée une éternelle jeunesse, soulignant sa capacité à – sans cesse – enchanter le monde, malgré son grand âge. La fontaine des *Sonnets à Orphée* (II, 15) rappelle ainsi au lecteur l'importance de cette source. Dans une lettre à Merline du 18 novembre 1920, Rilke l'associe d'ailleurs à l'un des textes originels du mythe, *Les Métamorphoses* d'Ovide³ :

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, -
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weiter an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäß davor.
Das ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmorohr, in das du immer sprichst.

Ô bouche de fontaine, toi donnatrice, toi bouche,
qui parle sans cesse de l'Un, du Pur, -
toi, sur le visage ruisselant d'eau,
masque de marbre. Et en arrière-plan

l'origine des aqueducs. De loin, longeant
des tombes, du versant de l'Apennin
ils t'apportent ton dire, qui ensuite
coule le long de ton vieux menton noir

jusque dans la vasque.
Elle est l'oreille couchée et dormante,
l'oreille de marbre, dans laquelle tu parles toujours.

¹ M. Stuckel, *L'Insoupçonnée ou presque*, op. cit., p. 13 : « Le bruissement de l'encre / Redonne source // A notre murmure / Le plus infime ».

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 11.

³ R.M. Rilke, *Correspondance*, lettre à Merline du 18 novembre 1920, en français dans le texte, op. cit., p.441 : « cette fontaine persévérante qui semble placée non dans un parc fermé, mais au sein même de la nature, s'impose à moi comme une vision des *Métamorphoses* ».

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
Redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrichst.¹

Une oreille de la terre. Elle ne parle
qu'à elle seule. Une cruche y plonge-t-elle,
il lui semble que tu l'interromps.

La fontaine de Rilke fait le lien entre les éléments du passé, les « aqueducs » (« Aquädukte »), le « vieux menton noir » (« schwarzen Altern deines Kinns ») ou encore « l'Apennin » (« Apennins »), qui représentent une « origine » (« Herkunft »), au début du deuxième quatrain, et la parole poétique : la « bouche de fontaine » (« Brunnen-Mund ») qui introduit le poème annonce le chant et la parole. Le motif de l'eau, métaphore de la vie, souligne l'ouverture de la poésie à cet espace originel, représenté par la fontaine. Le poème est alors cette « vasque » (« das Gefäß ») qui vient recueillir le débordement de l'eau avec l'enjambement, des quatrains jusqu'au premier vers des tercets. Dans ce sonnet, le passé est ainsi accueilli par le sujet lyrique, dans une perspective particulière : la distribution. Il ne s'agit donc pas seulement de revenir aux origines, mais de les partager.

2. L'enfance d'un peuple

Revenir à l'enfance complète la métaphore de l'eau, comme instant de revitalisation du texte poétique². L'enfance est alors le creuset de l'écriture poétique, un espace où le texte exprime son potentiel. *Tomber (Eurydice)* d'Enkell s'ouvre ainsi sur la mention de l'enfant, qui apparaît trois fois sur un même vers, associé à la métaphore de la boue et de la terre :

: barnet sover inte men barnet sover barnet skrattar i sömnen modern
röker cigaretter efter cigaretter efter å tänker, ner sej i dy,
stannar —³

: l'enfant ne dort pas mais l'enfant dort l'enfant rit dans son sommeil la modernité
fume cigarette après cigarette après oh, pense, par terre lui-même dans la boue,
il est là —

¹ R. M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 704-705 (II, 15).

Pour Lamartine, par exemple, la poésie est une voix qui « enchante comme un filtre et [...] berce immobile et charmé come un enfant dans son berceau aux refrains sympathiques de la voix d'une mère » (A. de Lamartine, *Des Destinées de la poésie*. Cité par Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 93). Elle est chez lui « un effort pour retrouver, pour recréer, ces deux voix perdues [celles du père et de la mère], en s'incorporant quelque chose de leur résonnance » (Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 94). Elle est donc ce mouvement vers l'enfance, la sienne, mais aussi celle des autres, qui entre en résonance avec l'enfance du monde, dont Orphée fait partie, celle d'une civilisation née sur les rives de la Méditerranée. Le poète part alors en quête de cette langue originelle qui peut être une chanson originelle, à l'image de la berceuse de Lamartine (« berceau » et « berce »), cette chanson destinée aux enfants qui possède le pouvoir du chant d'Orphée, puisqu'elle est *charme*, *enchantement*. La quête des voix de l'enfance se trouve enfin chez Rousseau, qui part à la recherche de « cette voix originelle de l'Humanité », « quête nostalgique des voix perdues de l'enfance » (Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 25), notamment à travers le personnage de sa tante dans *Les Confessions*. Chez Hoffmann, ce sont les musiciennes qui jouent ce rôle ; tandis que Nerval part en quête de la voix maternelle². A travers la voix de l'enfance se devine le cours du temps (*Ibid.*, p. 216).

³ A. Enkell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 5.

Ces images sont rejointes par la métaphore de l'eau : « arrose des fleurs » (« vattnar blommor »¹). Ce poème, intitulé « poétique » (« poetik »²), permet ainsi au reste de l'œuvre de s'élancer à partir de cet enfant, de cette boue et de cette eau, qui incarnent le terreau à partir duquel s'écrit le texte.

De même, chez Cocteau, revenir à la mythologie, c'est renouer avec l'enfance perdue et réinventer un monde enchanté³, où l'Antiquité devient l'enfance de l'humanité et de la littérature, comme dans « La Toison d'or », poème en prose qui suit « Eurydice » et « Œdipe roi » dans *Opéra* :

Bouclée, bouclée, l'antiquité. Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée et cannelée, j'imagine l'antiquité. Haute du nez, bouclée du pied. Plissée de la tête aux pieds.

Plate et roulée, l'éternité. Plate, bouclée, l'antiquité. Plate, bouclée et annelée ; annelée et cannelée. Ailée, moulée, moutonnée. La rose mouillée, festonnée, boutonnée et déboutonnée. La mer sculptée et contournée. La colonne aux cheveux frisés. Antiquité bouclée, bouclée : Jeunesse de l'éternité !⁴

Alors qu'à la première ligne « l'antiquité » perd le prestige de la majuscule, la « Jeunesse » en hérite. L'Antiquité prend les traits d'un enfant, dont les boucles envahissent le texte, à travers l'utilisation des adjectifs verbaux « bouclée » ou encore « annelée », créant une assonance en [e]. Cocteau explore alors les possibilités de l'éternelle jeunesse du mythe, qui lui ouvre les portes de l'espace poétique.

Dans cette perspective, l'enfance serait certainement le lieu privilégié de la réécriture mythique, comme chez Rilke, qui s'intéresse longuement à l'enfance dans ses réécritures du personnage d'Orphée, mais aussi au-delà⁵. L'enfant représente en général chez lui un poète à

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1686 : « Pour le poète, la recherche d'une réalité au-delà des apparences s'inscrit dans la tradition des mythes de la Grèce et trouve son origine dans sa prime enfance. Le "style grec" est représenté par ces divinités ambivalentes, les "dieux (plutôt le diable) ayant plumes et becs" ou se dissimulant tout en laissant des traces mystérieuses comme Mercure "coiffé d'un chapeau commode pour la fuite" et tenant à la main le caducée avec l'énigmatique "chiffre huit". Quant à l'enfance, elle est peut-être seule en mesure de déjouer par son réalisme les subterfuges de l'existence et de découvrir grâce à son imagination que "les bustes [...] / Sous des gants noirs, la nuit, cachent des mains robustes" ». On notera cependant que le crédit que Cocteau accorde à l'enfance possède des limites. L'enfant incarne ainsi un potentiel poétique, qui se cristallise dans la théorie, la pratique échappant à son approbation. Dans son *Journal*, on trouve en effet cette remarque pleine d'aigreur à propos d'enfants commentant son film *Orphée* : « Quelques questions posées par les trois enfants : (...) "Votre film *Orphée* m'a fait penser à Virgile. C'est plein de vieilles choses." "Pourquoi on fait toujours de vieilles histoires. Ce n'est pas moderne." Etc. La faute est aussi à ceux qui permettent aux gosses de parler en public. Je commence à comprendre pourquoi on interdisait aux enfants de parler à table." » (J. Cocteau, *Le Passé défini II*, 1953, *journal*, texte établi et annoté par P. Chanel, Paris, Gallimard, 1983, p. 96)

⁴ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 527-528.

⁵ Pour la Pléiade (op. cit., p. 1491), « La réflexion sur l'enfance est un sujet inépuisable du lyrisme de Rilke et des *Carnets de Malte Laurids Brigge*. ». Pas moins de douze poèmes portent le nom « enfant » ou « enfance » dans leur titre, des œuvres de jeunesse aux dernières productions.

venir, comme dans « L'Enfant aveugle » (« Der blinde Knabe »¹), où le personnage est relativement proche d'Orphée². Plongé dans les « ténèbres » (« Dunkel »³) de sa cécité, il « colportait ses chants par tout le pays » (« trug er seine Lieder durch das Land »⁴) et « chantait : "Toute vie est dans mon luth" » (« sang : "Alles Leben ist in meiner Laute" »⁵). L'enfant parvient même à enchanter la nature, ce qui autorise un rapprochement avec le mythe antique⁶, dans la strophe finale :

Bei allen Bäumen blieb der blinde Knabe,
auf den der Mutter müde Schönheit schien,
und sang das Lied, das ihm sein Leid verliehn:
„Oh hab mich lieb, weil ich den Himmel habe –,
Und alle blühten über ihm.⁷

L'enfant restait auprès de tous les arbres
sur lesquels paraissait la beauté lasse de sa mère,
et chantait la chanson qui lui donnait sa souffrance
« Oh, aimez-moi, car je possède le ciel – »
Et tous fleurirent au-dessus de lui.

L'enfant est comme chez Agneta Enckell lié à la vitalité de la nature et provoque le fleurissement des arbres par son chant. Dès cette période, donc, l'enfant est pour Rilke au cœur de l'activité créatrice, mettant en scène à la fois la mélodie et l'idée que c'est l'enfant, qui connaît le langage des origines (comme Orphée), qui ouvre la porte de la poésie. Les *Lettres à un jeune poète* reprennent d'ailleurs cette idée :

pourquoi ne pas alors continuer, comme un enfant, à porter à nouveau un regard sur ce qui nous est étranger, ce qui vient des profondeurs de notre propre monde, de la grandeur de notre propre solitude, qui est elle-même un travail, un rang et un métier ?⁸

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 758-760.

² Rilke éprouve alors particulièrement le parallèle existant entre le christ (il ne faudrait pas oublier que nous nous trouvons dans le cycle *Christus (Christ)* écrite en 1898) et Orphée. En effet, les deux personnages possèdent un certain nombre de traits communs, particulièrement exploités par les auteurs de l'Antiquité tardive, du Moyen-âge et de la Renaissance (John Block Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, op. cit., p. 46 et suivantes). Lou, relisant ces „visions“, soulignera d'ailleurs la continuité qui anime l'œuvre rilkéenne (elle évoque l'« unité du mouvement » dans une lettre de juillet 1913) et les échos que ces textes trouvent dans les *Elégies de Duino*. Cet enfant, figure christique, est ainsi un Orphée en devenir.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 759.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ On ne peut pas réduire cet enfant aveugle à n'être qu'une seule figure du Christ, comme l'analyse la collection de la Pléiade (op. cit., p. 1352) : « L'enfant voyageur qui répand ses chants comme des étincelles qui mettront le feu au monde, c'est encore le jeune Jésus guidé par sa mère, mais aveugle et impuissant. Sa parole est une vague nostalgie du ciel, son chant demeure enfantin, et les hommes le renvoient à la nature ». La cécité du chanteur évoque d'emblée Homère, qui incarne le Poète pour les Anciens, et cet enfant aveugle présente des caractéristiques d'Orphée, les mêmes qui intéressent Rilke dans *Les Sonnets*.

⁷ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 760.

⁸ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 74 : „[...] warum dann nicht weiter wie ein Kind darauf hinsehen als auf ein Fremdes, aus der Tiefe der eigenen Welt heraus, aus der Weite der eigenen Einsamkeit, die selber Arbeit ist und Rang und Beruf?“

Ce qui intéresse Rilke dans l'enfance, c'est le retour à un état que l'on pourrait presque qualifier de *naturel*, d'avant la civilisation (ou la corruption, comme chez Rousseau) du monde des adultes¹. L'enfance permet d'accéder à ce langage originel supposé, qui est aussi celui du mythe. Et c'est là qu'Orphée et l'enfant se rencontrent. L'enfance met ainsi en jeu l'avenir et le passé :

„[...] *Ich bin die Kindheit, die Erinnerung.
Gebt mir die Hand, schenkt mir <im> Weitergehn
noch einen Blick, der schon ins Leben tauchte,
aus dem der neue und noch nie gebrauchte
Gott seine Hände euch entgegenhält.
Es dürft hinaus. Es wartet eine Welt.*“²

« [...] *Je suis l'enfance, le souvenir.
Donnez-moi la main, offrez-moi en partant
encore un regard qui déjà plonge dans la vie,
d'où le nouveau dieu, que l'on n'a pas encore usé,
tend vers vous ses mains.
Vous pouvez partir. Un monde attend.* »

D'emblée, l'enfance se caractérise par « le souvenir » (« die Erinnerung »), qui se juxtapose à elle, comme une équivalence. Le motif du regard (« einen Blick ») vient appuyer l'image de l'enfance et de ce « nouveau dieu, que l'on n'a pas encore usé³ » (« der neue und noch nie gebrauchte / Gott »). La section se referme sur le motif du départ, avec « Weitergehn » et « hinaus », projection d'un avenir qui reste ouvert et dans lequel les enfants « plonge[nt] ».

Appelé irrésistiblement par l'avenir, l'enfant s'élance vers ce qui s'ouvre à lui. Voilà pourquoi en lui se concentrent les caractéristiques majeures du poète. Mais Rilke refuse de projeter sur l'enfance la nostalgie de l'adulte qui repense avec émotion aux années de jeunesse⁴. Ce qui l'intéresse en elle, ce n'est pas tant sa pureté que ses possibilités. Comme dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, où le narrateur constate que la poésie résulte d'une expérience (et non de cet élan spontané qui fonde les vers de jeunesse⁵), Rilke la comprend comme un instant brut, demandant à être repensé, retravaillé, affiné. L'enfant porte un regard

¹ Pour Rilke, l'enfance est « précieuse » (K. Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, op. cit., p. 67) car elle incarne « l'état d'avant la construction du « monde interprété » qui cherche, lui, à tout rendre inoffensif par l'écran du langage [...]. La tâche du poète, que Rilke formule souvent dans les termes de ce qu'il appelle « assumer l'enfance », ou, plus littéralement, « prendre sur soi le travail de l'enfance [die Kindheit leisten] », n'est donc pas d'écrire son autobiographie, mais au contraire de s'exposer à nouveau à cette menace à laquelle on ne saurait échapper dans aucune maison, si verrouillée soit-elle » (*Ibid.*, p. 67-68).

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 731 („Die Kinder“).

³ On retrouve cette image dans ses poèmes en français, notamment dans « L'Enfant » écrit en 1924 : « Avoir encore les plantes des pieds à peu près neuves / et l'œil à peine rusé, / et pouvoir demander à ce corps peu usé / les innombrables preuves / de son envie d'avenir. » (R.M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 1195).

⁴ Comme le souligne Jaccottet dans son analyse du poète germanophone, « il eût jamais vu en elle, trop simplement, le Paradis perdu » (P. Jaccottet, *Rilke*, Paris, Editions du Seuil, 2006, p. 25) : « il y a quelque chose dans l'enfance, parce qu'elle ne distingue pas exagérément, parce qu'elle est encore presque pleine, presque entière, qui est plus proche de la sphère parfaite de l'être dont la naissance nous expulse, dont une certaine connaissance nous éloigne toujours davantage : et alors, *Malheur ! où sommes-nous ?* où est notre place, comment la trouver, comment s'y maintenir ? » (*Ibid.*) Ces questions sans réponse intriguent Rilke et le fascinent tout à la fois. C'est aussi l'analyse de Philippe Fénélon dans un entretien (Stéphane Michaud et Gerald Stieg, *Rilke et son amie Lou Andrés-Salomé à Paris*, p. 177) : « Il n'y a pas de nostalgie chez Rilke, grâce à ce devoir à accomplir par l'écriture. [...] Toutefois, il y a aussi cette erreur qui « embellit » et nous ramène à un temps de terreur et de fragilité (Élégie inachevée). [...] Chez Rilke, cette perspective du passé est toujours présente. ».

⁵ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 20 : « Car les vers ne sont pas, comme les gens le croient, des sentiments (ceux-là viennent suffisamment tôt), – ce sont des expériences. » („Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen.“)

presque poétique sur le monde. (*Presque*, car la poésie naît à partir du moment où celui qui la formule en a conscience, dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*.) La perspective de l'avenir fait pourtant de l'enfance le lieu d'une attente, d'une souffrance aussi, rejoignant le *patior*¹ latin. Et si l'enfant ne pouvait atteindre ce « chant jamais commencé »² ? L'« angoisse » (« Angst »³) envahit alors « Enfance » :

Da rinnt der Schule lange Angst und Zeit
mit Warten hin, mit lauter dumpfen Dingen⁴

Là s'écoulaient longuement la peur et le temps
dans l'attente, avec des choses simplement sourdes.

Pour devenir poète, il faut être capable de pénétrer ce mystère, « cette richesse royale et précieuse, ce trésor de souvenirs » (« diesen köstlichen, königlichen Reichtum, dieses Schatzhaus der Erinnerungen »⁵) :

Il n'existe qu'un seul moyen. Plongez en vous. Cherchez la raison qui vous pousse à écrire ; examinez si celle-ci étend ses racines jusqu'aux plus extrêmes profondeurs de votre cœur [...] Creusez en vous-même, jusqu'à trouver une réponse profonde.⁶

La source de l'écriture poétique se tient pour Rilke dans les « profondeurs », associées à l'enfance et à la métaphore de la racine. « Plonger » en soi, c'est renouer avec le jeune, très jeune poète à venir que l'on a pu être pour enfin découvrir ce qui fonde son destin d'écrivain. Le poète doit donc pour écrire « puiser dans [sa] propre expérience et [son] enfance et [sa] force » (aus Ihrer Erfahrung und Kindheit und Kraft heraus [...] zu erringen »⁷).

L'organisation des *Nouveaux poèmes* appuie cette interprétation. « Enfance » (« Kindheit »)⁸ se trouve ainsi placé entre « Le Cygne »⁹ (« Der Schwan »¹⁰), qui

¹ F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1125 : « patior [...] 1) Souffrir = supporter, endurer [...] 2) [avec idée de patience, de résignation, de constance] ». Philippe Jaccottet cite d'ailleurs la devise de Rilke, « Patior ut potiar », qu'il a découvert dans la notice rédigée par Rilke sur lui-même à l'âge de vingt ans pour le *Dictionnaire des poètes et prosateurs allemands du XIXe siècle*.

² R.M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 742 : „Enfance“, dans *Poèmes épars*.

³ R.M. Rilke, « Kindheit », dans *Das Buch der Bilder, Die Gedichte*, op. cit., p. 331 : „Ô peur, ô poids“ („O Angst, O Last“).

⁴ *Ibid.*, p. 330.

⁵ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., op. cit., p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 26 : „Es gibt nur ein einziges Mittel. Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heisst; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzels ausstreckt [...] Graben Sie in sich nach einer tiefen Antwort“.

⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 456-457.

⁹ On ne peut pas ne pas penser, avec Rilke, au poème de Baudelaire du même nom, « Le Cygne » des *Fleurs du mal* (*Œuvres complètes*, op. cit., p. 85-87). Si les deux pièces sont fondamentalement différentes, tant dans la forme que dans le fond, la disposition des trois poèmes, du « Cygne » au « Poète » esquisse un véritable parcours pour penser la condition du poète, comme dans le poème baudelairien.

¹⁰ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 456.

nous rappelle Baudelaire, et « Le Poète » (« Der Dichter »¹), qui évoque un autre texte, en prose, du même nom, sur lequel nous reviendrons. L'enfance est plongée pour Rilke dans un profond mystère qui la rend difficile à saisir, parce qu'elle met en jeu la mémoire défaillante du sujet lyrique et parce qu'elle contient un avenir encore incertain. Dans ce poème, Rilke insiste sur l'importance de l'attente, qui permet la maturation du sujet lyrique :

Es wäre gut viel nachzudenken, um
von so Verlorenem etwas auszusagen,
von jenen langen Kindheit-Nachmittagen,
die so nie wiederkamen – und warum?²

Ce serait bien de beaucoup réfléchir pour
dire ce que l'on a tant perdu,
de ces longs après-midis d'enfance,
qui ne reviendront jamais – et pourquoi ?

Tourné vers le futur, l'enfant se tient dans le « warum » qui referme le premier quatrain, interrogeant la langue et le monde. D'ailleurs, une double question à valeur directive, « Wohin ? Wohin ? » (« Vers où ? Vers où ? »), clôt le poème, comme pour confirmer l'importance de ces questions sans réponse. Tendue entre passé et avenir, l'enfant prévient donc de toute nostalgie puisqu'il est à la fois un appel vers ce qui arrive et le souvenir de ce qui est déjà arrivé. Le poète doit ainsi trouver « le souvenir de sa propre enfance » (« Erinnerung an die eigene Kindheit »³) « ou l'aspiration à son propre avenir » (« oder Sehnsucht zur eigenen Zukunft »⁴). Tout se joue dans l'utilisation de la conjonction « ou », qui lie le passé et le futur, comme tenant d'un même mouvement.

Fort de cette méditation presque continue sur l'enfance, Rilke y revient dans *Les Sonnets*. Une sorte d'évidence semble relier l'enfant à Orphée : dès le deuxième poème, il est associé à la poésie, avec cette énigmatique « jeune fille » (« Mädchen »⁵), qui « s'élançait / de cet unique bonheur du chant et de la lyre » (« ging hervor / aus diesem einigen Glück von Sang und Leier »⁶). De même, au sonnet II, 28, la danseuse est « presque encore une enfant » (« fast noch Kind »⁷) qui « [...] ne se meut / pleinement qu'en écoutant, lorsqu'Orphée chantait. » (« [...] regte / sich völlig hörend nur, da Orpheus sang. »⁸). L'enfant bouge au son de la mélodie orphique, avec l'emploi du verbe *regen* (*remuer*), elle qui est capable d'entendre ce chant qui échappe pourtant à la majorité. Cette *fille*, c'est peut-être Wéra, la jeune danseuse dont la mort a suscité l'écriture des *Sonnets*, mais rien n'est explicite.

¹ *Ibid.*, p. 457.

² *Ibid.*, p. 456.

³ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 74.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Das Mädchen* désigne en allemand la *petite fille*, qui renvoie à l'enfance.

⁶ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 2).

⁷ *Ibid.*, p. 713 (II, 28).

⁸ *Ibid.*, p. 714 (II, 28).

Mis à part dans ces deux poèmes, l'enfant n'est pas identifié ou identifiable. Rilke n'utilise d'ailleurs qu'une fois l'article possessif de la première personne pour qualifier l'enfance¹ : l'enfant des *Sonnets* est à la fois personnel et impersonnel, il renvoie à n'importe quel enfant, au sujet lyrique, mais aussi au lecteur, sans plus de distinction. Rilke utilise ainsi les termes *das Kind* et *das Mädchen*², neutres tous les deux, plaçant d'emblée l'enfant dans cet intermédiaire fascinant qui fait de lui un être asexué et échappant au genre. Ces enfants n'ont pas vraiment de visages, ce sont des silhouettes qui se perdent dans l'énumération du sonnet II, 20 : « Quelqu'un, par exemple, un enfant... et un autre, un deuxième –, » (« Einer, zum Beispiel, ein Kind... und ein Nächster, ein Zweiter –, »³). Rilke refuse de les personnaliser, les maintenant dans le vague du terme qui introduit le vers : « Einer », difficile à traduire parce qu'il élimine toute précision. Les enfants se caractérisent enfin par l'éloignement et le quatrain se referme sur l'idée qu'ils sont irrattrapables : « Oh, comme ils sont inconcevablement loin. » (« o wie unfasslich entfernt. »⁴).

C'est ainsi l'image d'une « éternelle enfance » (« ewige Kindheit »⁵) qui nous est livrée, avec ses « jouets » (« Spielzeug »⁶), les « sourires des filles » (« Lächeln der Mädchen »⁷) et ses « poésies » apprises par cœur (« ein Kind, das Gedichte weiss »⁸). Pourtant, dans le sonnet I, 4, la marche du temps s'accélère, révélant son emprise sur l'enfance :

Selbst die als Kinder ihr pflanzet, die Bäume,
wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.⁹

Même ceux que, enfant, vous plantiez, les arbres,
devinrent trop lourds; vous ne les portez plus.

Le dernier tercet s'ouvre ainsi sur le parallèle entre l'arbre et l'enfant, qui grandissent au même rythme. La représentation de leur croissance est une métaphore de l'élévation, à mettre en rapport avec le tout premier sonnet : « Là s'élevait un arbre. » (« Da stieg ein Baum. »¹⁰). La vie représente alors une droite, de la naissance à la mort, qui dit bien à quel point l'enfant

¹ On pourrait simplement mentionner le sonnet II, 8 où Rilke évoque ses « compagnons de jeu » (« Gespielen ») et fait explicitement référence à la mort d'Egon von Rilke, son cousin : « *In memoriam Egon von Rilke* ». Il s'agit du seul trait autobiographique du motif de l'enfance dans *Les Sonnets*.

² On trouve ainsi des références à cette petite fille dans les sonnets I, 2 et 15, ainsi que dans la deuxième partie : II, 2, 7, 20.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 708 (II, 20).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 704 (II, 14).

⁶ *Ibid.*, p. 700 (II, 9).

⁷ *Ibid.*, p. 695 (II, 2).

⁸ *Ibid.*, p. 688 (I, 21).

⁹ *Ibid.*, p. 677 (I, 4).

¹⁰ *Ibid.*, p. 675 (I, 1).

est tourné vers l'avenir, comme dans le sonnet I, 13, qui cette fois fait du fruit un élément de comparaison :

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...
Lest es einem Kind von Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
Wird euch langsam namenlos im Munde?
Wo sonst Worte waren, fließe Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
Diese Süße, die sich erst verdichtet,
um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig – :
O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig!¹

Pomme entière, poire et banane,
groseille verte... Tout ceci dit
la mort et la vie dans la bouche... Je me doute...
Lisez cela sur le visage d'un enfant,

quand il y goûte. Cela vient de loin.
L'indicible monte-il lentement dans votre bouche ?
Où se trouvaient seulement les mots, fluides richesses,
hors de la chair du fruit, surprises, délivrées.

Osez dire ce que vous appeler pomme.
Cette douceur qui d'abord se condense,
se pose lentement sur votre goût,

pour y devenir claire, éveillée et transparente,
ambiguë, ensoleillée, terrestre, d'ici – :
Ô expérience, sentiment, joie, - c'est énorme !

Ce sonnet est un art poétique qui trouve sa source dans l'enfant du quatrième vers. L'énumération des fruits du premier vers vient remplir la « bouche » (« Mund ») de cet enfant, pour dire « la mort et la vie » (« Tod und Leben »). L'enfant est capable, comme Orphée, de faire le lien entre les deux pôles de l'existence et de percevoir ce qui « vient de loin » (« kommt von weit »). La métaphore est moins spatiale que temporelle, représentant l'écoulement perpétuel du temps. La langue devient alors comestible, reliant la parole et la nourriture, et prend aussi une dimension eucharistique, transformation du matériel en spirituel, du fruit aux mots, de la sensation à la pensée. Ce parallèle n'est pas fortuit, car il rappelle notamment les théories de l'innutrition de la Renaissance : dans ces fruits, on peut voir la capacité de l'enfant à absorber le mythe et le monde (c'est notamment l'une des tâches du poète pour Rilke) pour ensuite *oser dire* (« wagt zu sagen »). L'enfant qui découvre (« erschmecken », construit à partir de *schmecken*, *goûter*) le fruit devient alors une surface réfléchissante pour celui qui sait regarder et surtout dire « l'indicible »² (« namenlos », littéralement « ce qui n'a pas de nom »). Mieux encore, l'emploi du verbe *verdichten* (*condenser*), décrivant au sens propre le moment de la dégustation comme extase, est à mettre en rapport avec le verbe *dichten* (*composer des poèmes*), car au fond qu'est-ce que la poésie sinon cette volonté de condenser le monde pour le voir éclater en poèmes ? Mais il ne s'agit pas seulement de l'exploser pour le recomposer, il s'agit aussi de comprendre ce qui se dit, au-delà des cris :

Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.³

Mais les enfants, déjà, jouant dehors,
poussent des cris loin du vrai cri.

¹ *Ibid.*, p. 683 (I, 13).

² Il s'agit d'un terme extrêmement important dans le rapport de l'enfant à la langue, qui est relativement proche de celui qu'entretient le poète avec celle-ci. En effet, on retrouve « namenlos » dans un autre texte de Rilke, évoquant lui aussi l'enfance : « Élégie inachevée ».

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 712 (II, 26).

La poésie « ordonne les crieurs »¹ (« Ordne die Schreier »²), comme dans la lettre du 26 décembre 1911 :

Ce que l'on écrit à vingt et un ans est un cri – songe-t-on, quand on crie, s'il eût fallu crier autrement ? – A cet âge, le langage est encore si mince autour de vous que le cri traverse – en n'entraînant que ce qui reste accroché à lui. Le seul moyen d'évoluer, c'est de faire son langage plus plein, plus dense, plus ferme (plus lourd), ce qui ne saurait avoir de sens que si l'on est sûr que le cri aussi ne cesse de grandir irrésistiblement en vous, de sorte que plus tard, sous la pression d'innombrables atmosphères, il puisse encore percer par tous les pores cette peau presque étanche.³

La poésie demande une maturation, à l'image de ces fruits que goûte l'enfant et qui le conduit à l'Ouvert. Pour parvenir à cet autre cri qui fonde l'essence de l'écriture poétique, Rilke propose donc de revenir, dans *Les Sonnets à Orphée*, aux origines de l'homme :

Ist die Kindheit, die tiefe, versprechliche,
in den Wurzeln – später – still?⁴

L'enfance, la profonde, prometteuse, est-elle
silencieuse – plus tard – dans ses racines ?

L'enfant est bien dans le sonnet II, 27 la préfiguration du poète, lui qui se tient entre le passé (avec l'adjectif « tiefe ») et le futur (« später »), un risque que prend le poète lorsqu'il crée : poser une question sans réponse. La seule certitude se trouve alors peut-être, mais rien n'est sûr, dans ces « racines » qui lui permettent de rejoindre Orphée.

III. Le cortège d'arbres

Dans le récit originel, Orphée enchante la nature, jusqu'à entraîner tout un catalogue d'arbres, qui figure dans *Les Métamorphoses* l'étendue de son pouvoir. Cette forêt représente la non-civilisation⁵, un espace où l'homme est absent, laissant place à la nature :

umbra loco deerat ; qua postquam parte resedit
dis genitus vates et fila sonantia movit,
umbra loco venit⁶

Le lieu manquait d'ombre ; lorsque le poète inspiré des dieux
se fut assis à cet endroit et qu'il eut touché ses cordes sonores,
il y vint des ombrages

Le mouvement est caractéristique du pouvoir d'Orphée, lui qui dans les trois vers d'Ovide que nous avons cités, mettait déjà en branle ce qui l'entoure, avec à la rime les parfaits des

¹ Jaccottet analyse ainsi le rapport à l'enfance chez Rilke (*Rilke, op. cit.*, p. 25) : « L'œuvre poétique ne sera si passionnément poursuivie par Rilke que parce qu'elle lui est apparue très tôt seule capable de guérir cette blessure, de désigner cette juste place, ce site pur, et d'ordonner les cris déplacés de l'enfant. ».

² R.M. Rilke, *Die Gedichte, op. cit.*, p. 713 (II, 26).

³ R.M. Rilke, *Correspondance, op. cit.*, p. 177.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte, op. cit.*, p. 713 (II, 27).

⁵ On retrouve ce motif dans le roman médiéval, notamment, dans *Tristan et Iseult* ou encore *Perceval ou le roman du Graal*.

⁶ Ovid, *Metamorphosen, op. cit.*, p. 516.

verbes *resideo* (être assis), *moveo* (bouger) et *venio* (venir). On observe une gradation, de l'immobilité à l'ébranlement, que permet la poésie, par l'emploi du terme *vates* pour désigner le poète, et la présence des « cordes sonores » (« fila sonantia ») qui renvoient à la lyre. Les arbres mettent en jeu le pouvoir du langage poétique, tout d'abord en représentant leur mise en mouvement grâce à la mélodie orphique, métaphore du pouvoir du poète sur le monde, ensuite en utilisant les capacités mélodiques de la langue, des vers 90 à 105 du livre X. L'évocation du cyprès, enfin, confirme l'importance de cet élément dans l'espace poétique. Or *Cyparissus* partage certaines caractéristiques avec le chancre thrace :

Adfuit uic turbae metas imitata cupressus,
nunc arbor, puer ante deo dilectus ab illo,
qui citharam nervis et nervis temperat arcum.¹

A cette foule s'ajouta le cyprès en forme de cône,
un arbre maintenant, un enfant autrefois, aimé du dieu
à qui obéissent les cordes de la cithare et celles de l'arc.

Alors qu'il voit – par sa faute – mourir le cerf qu'il aimait tant, *Cyparissus* exhorte Apollon de le transformer en arbre, afin qu'il puisse porter un deuil éternel. Orphée et *Cyparissus* sont ainsi liés par une douleur insupportable, celle de la perte d'un être cher par le motif de l'arbre. Mais ils sont aussi liés par une ascendance particulière, celle du dieu Apollon et de sa lyre. L'arbre nourrit alors les origines du mythe et la poésie. Marque de la puissance d'Orphée, cette mise en mouvement des végétaux souligne l'importance de l'arbre dans la représentation du chant et des possibilités du *carmen*, figurant ce retour fantasmagorique aux sources².

Dans les arts visuels, le personnage est très fréquemment représenté dans la forêt, lieu emblématique des origines, où la civilisation a disparu. Ce sont par exemple *Les Regrets d'Orphée* de Landon (1796), où Orphée est représenté nu en présence de sa lyre, l'*Orphée ramenant Eurydice des Enfers* de Corot (1861) ou encore l'*Orphée* de Delacroix (1838), dans la forêt, drapés dans une toge. Dans *Paysage avec Orphée et Eurydice* du Poussin (1659), la présence de la forêt, au premier plan du tableau, à gauche comme à droite, évoque d'emblée le *locus amoenus* qui ouvre à l'espace du mythe et nous évoque les temps anciens.



¹ *Ibid.*, p. 516.

² On peut aussi penser à Hugo, qui fait de l'arbre le « commencement de la forêt ». L'arbre, nourri par les racines et la sève, incarne l'idée même de « commencement », une origine à partir de laquelle se crée tout un monde, comme dans *La Légende des siècles*, où Hugo entend « exprimer l'humanité », « cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme », c'est-à-dire embrasser le monde et le saisir dans sa totalité : « Un commencement peut-il être un tout ? Sans doute. ». Derrière l'arbre donc se dissimule le destin de l'homme chez Hugo, mais aussi celui du poète, lié à Orphée.

Orphée se tient, en bas à droite, avec sa lyre, il joue à l'ombre d'un grand arbre. Face à eux, il y a pourtant un château, qui rappelle éventuellement l'époque contemporaine du Poussin et surtout l'Italie, mais le paysage nous évoque plutôt la France¹. Poussin concentre ainsi les différents espaces qui fondent son œil d'artiste : les collines normandes d'un côté, l'architecture italienne de l'autre et enfin la Grèce antique, avec les tenues des personnages, en toges, et la lyre, qui attire le regard, placée selon la règle des tiers, dans la lumière. On observe dans l'ensemble de ces représentations la volonté de replacer Orphée au moins en partie dans un contexte à l'antique, que ce soit par sa tenue ou par le fantasme d'une nature sauvage et dépouillée de toute civilisation.

1. La mélodie de la forêt

Dans son commentaire à sa traduction des *Bucoliques*, Valéry prend les arbres comme symboles des origines du mythe, de la littérature et du lyrisme :

nul n'est plus familier que lui avec les êtres, les mœurs, les travaux et les jours de ce pays très varié, où le blé se cultive et la vigne ; il y a des prés et des marais, des montagnes boisées et des parties dures et nues. L'orme et le cyprès y grandissent chacun selon la majesté de son essence. Il y a aussi les chênes qu'il arrive que frappe la foudre, ce qui signifie quelque chose. D'ailleurs, toute cette contrée est hantée ou habitée de déités ou de divinités qui tiennent chacune quelque rôle dans cette étrange économie de la nature qui s'observait au Latium, et qui combinait si singulièrement la mystique et la pratique de l'existence. [...] Rien n'est inanimé, en ce temps-là ; rien n'est insensible et sourd, si ce n'est volontairement, pour ces paysans latins, qui donnent leurs vrais noms aux sources, aux bois, aux grottes, et savent comme il faut parler aux choses, les invoquer, les adjurer, les prendre à témoin [...] ce que nous appelons « Poésie » n'est précisément que ce qui nous reste d'une époque qui ne savait que créer. Toute Poésie dérive d'une époque de connaissance créatrice naïve, et s'est détachée peu à peu d'un état premier et spontané où la pensée était fiction dans toute sa force. J'imagine que cette puissance s'est progressivement affaiblie dans les villes, où la nature est mal reçue, mal traitée, où les fontaines obéissent aux magistrats, où les nymphes ont affaire à la police des mœurs, les satyres sont mal vus, et les saisons contrariées.²

Dans ce long passage, Valéry associe la forêt à la nature, signe d'une poétisation du monde, perdue dans la modernisation³, que Valéry associe à l'urbanisation (« cette puissance s'est progressivement affaiblie dans les villes »). Le retour à la nature par le biais du poème est alors un moyen de retrouver, comme Roger Munier à nouveau avec cet « état premier et spontané », les origines du monde et de la poésie, qui rencontre la puissance sacrée des campagnes, « hantée[s] ou habitée[s] de déités ». A travers l'analyse de cette prose éminemment musicale,

¹ M. Déon, *Orphée aimait-il Eurydice ?*, Paris, Carré d'Art, Séguier, 1996, p. 40.

² *Ibid.*, p. 218-219.

³ Blâmant le « paysan [devenu] agriculteur » (*Ibid.*, p. 219), Valéry prend d'ailleurs l'exemple de l'arbre, victime de « [nos petits propriétaires] qui ne sont sensibles qu'à la transmutation de leurs peines et sueurs en bonne monnaie, et qui coupent un bel arbre sur le bord de leur champ comme si la conservation de cette magnificence fût une faute contre leur vertueuse économie » (*Ibid.*, p. 219-220). L'arbre incarne la vie, mais aussi la poésie que la vie peut contenir. Abattre cet arbre est alors une *faute* impardonnable.

Valéry insiste sur la représentation d'un cadre naturel dans les réécritures du mythe d'Orphée qui place le lecteur dans un espace-temps particulier, que l'on retrouve dans son « Orphée » et ses poèmes consacrés à Narcisse.

Dans « Orphée », le personnage apparaît ainsi dans un lieu particulier : « ... Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée »¹. D'emblée, le personnage est représenté en train de *composer*, verbe en lien avec la mélodie, que l'on retrouve dans l'ensemble du texte (« Si le dieu chante », « Il chante », « la lyre »), mais le lieu dans lequel il chante n'est pas anodin : Valéry place Orphée « sous les myrtes », arbres de Vénus², délicate allusion à la femme aimée disparue dont le nom n'affleure pas dans ce poème. Or le myrte apparaît au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide, « et le myrthe bicolore » (« et bicolor myrtus »³), mais aussi dans « Narcisse parle », poème du même recueil : « Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine / Chair pour la solitude éclore tristement »⁴. Encore une fois, Valéry place le moi sous la protection de ces arbres qui poussent dans les régions du sud, alors que la mélodie d'une « flûte » se fait entendre. C'est ainsi sous l'égide du myrte qu'Orphée apparaît dans son œuvre, lui donnant un lieu où *composer*⁵. L'arbre n'est pas anodin dans son œuvre : dans ce texte en prose qui deviendra le sonnet d'*Album de vers anciens*, le personnage est placé encore une fois « sous les myrtes »⁶. Dans le *Paradoxe sur l'architecte*, texte préliminaire du sonnet consacré à Orphée, la forêt précède l'apparition du chantre thrace :

Et c'est la forêt du silence... Là, les hautes effloraisons des piliers et les colonnes liliales, croissent dans l'ombre fastueuse parmi le rare pavement, – elles qui sont fleuries de fleurs mystérieuses, et qui portent sculptés sous leurs abaque, comme des fruits de l'Arbre de la science, les universels, les magiques symboles.

Et c'est la forêt où l'on oublie, où l'on écoute ! Le long des parois précieuses, coupées par les hiératiques bandeaux, des lotus nimbés d'or, inattendus et purs, épanouissent leurs pâles calices, cueillis peut-être au fond de wagnériennes rêveries,

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 76.

² *TLFI*. Vénus apparaît elle au poème suivant, « Naissance de Vénus », sans que cette fois nulle allusion aux arbres ne vienne perturber « la danse infidèle des vagues » (*Ibid.*).

³ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 516.

⁴ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 83. On notera l'intertextualité avec le « Au bois dormant », commenté dans la note ci-dessous.

⁵ L'association de la mélodie et du motif de l'arbre se retrouve dans d'autres poèmes du même recueil. Dans « Valvins », par exemple, la forêt apparaît ainsi dès le premier vers (« Si tu veux dénouer la forêt qui t'aère »), en rapport avec la mélodie qui la traverse, notamment dans le verbe *aérer*, qui renvoie au souffle, métaphore de la voix (Valéry définit ainsi le poème dans « L'Amateur de poèmes » : « Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée ; je donne mon souffle et les machines de ma voix » (*Ibid.*, p. 95). Dans « Au bois dormant », la forêt rejoint les fonctions magiques et mystérieuses qu'elle remplit dans le conte, auxquelles viennent s'ajouter la musicalité : « Elle n'écoute ni les gouttes, dans leurs chutes, / Tinter d'un siècle vide au lointain le trésor, / Ni, sur la forêt vague, un vent fondu de flûtes / Déchirer la rumeur d'une phrase de cor » (*Œuvres*, I, op. cit., p. 79). Si la princesse du premier quatrain n'est pas en mesure de percevoir la mélodie de ces instruments à vent, les arbres eux la retiennent sur une durée plutôt longue : « un siècle ». La légende, comme le mythe, semble appeler ce lieu « intime et murmurant » que l'on retrouve dans « Le Bois amical » (*Ibid.*, p. 80).

⁶ *Ibid.*, p. 1405 :

dans les plaines de la lune et traduits en gemmes fondues sur les murailles du sanctuaire.¹

La forêt un « sanctuaire » qui résonne dans l'esthétique valéryenne, avec le « silence » qui introduit le premier paragraphe, puis l'écoute du second. Elle renvoie pourtant au son et à la musique de Wagner, espace où l'apparition du mythe est favorisée par le réseau isotopique de la magie : « les magiques symboles » qui nous évoquent la forêt des « Correspondances » de Baudelaire, les « rêveries » à la lumière de la « lune ». Valéry utilise alors le présent, figeant les arbres dans un hors-temps qu'appuie l'emploi des articles définis. Cette nouvelle temporalité lie le passé et l'actuel dans une continuité que rien ne semble pouvoir briser. L'arbre est intimement lié à la mélodie dans son œuvre, comme dans « Arbre » :

L'arbre chante comme l'oiseau.
Tout à coup, coup de vent. – Vent brusque.
Cela vient, s'apaise, revient comme vagues.
Le vent donne au grand arbre une multitude de pensées, le surprend, le trouble,
l'attaque en tous points, l'ébranle. Le revêt de l'envers de ses milliers de feuilles
nombreuses. L'épouse, le change en rumeur qui grandit et s'affaiblit et le change en
ruisseau perdu.
Ceci donne pur rêve du ruisseau.
L'arbre rêve du ruisseau ;
L'arbre rêve dans l'air d'être une source vive...
Et de proche en proche, se change en poésie, en un vers pur...²

Le premier vers voit ainsi l'arbre se transformer en un animé et devient l'acteur du chant, grâce à la métaphore du vent. Le reste du poème souligne cependant l'importance de ces deux motifs dans son esthétique. On retrouve la forêt dans *Charmes*, avec un « platane », figure du musicien³ :

Haute profusion de feuilles, trouble fier
Quand l'âtre tramontane
Sonne, au comble de l'or, l'azur du jeune hiver
Sur tes harpes, Platane,

Ose gémir !... Il faut, ô souple chair du bois,
Te tordre, te détordre,
Te plaindre sans te rompre, et rendre aux vents la voix
Qu'ils cherchent en désordre !⁴

¹ P. Valéry, *Œuvres*, II, op. cit., p. 1404.

² P. Valéry, *Œuvres*, II, op. cit., p. 659.

³ On comprend d'autant mieux le lien entre le platane et la musique à la lecture du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand (signalé par P. Berthier, « Au Platane », dans *Charmes de Paul Valéry*, Rouen, Université de Rouen, 1995, p. 7) : « Ces sages étaient de vénérables solitaires qui avaient voyagé longtemps, et qui chantaient les dieux sur la lyre. Chargés de richesses puisées chez les nations étrangères, plus riches encore des dons d'une vie sainte, le luth à la main, une couronne d'or dans leurs cheveux blancs, ces hommes divins, assis sous quelque platane, dictaient leurs leçons à tout un peuple ravi. Et quelles étaient ces institutions des Amphion, des Cadmus, des Orphée ? Une belle musique appelée Loi, des danses, des cantiques, quelques arbres consacrés, des vieillards conduisant des enfants, un hymen formé auprès d'un tombeau, la religion et Dieu partout. »

⁴ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 115.

Le platane se transforme, par l'effet du vent (« l'âpre tramontane », « aux vents »), en instrument de musique, proche de la lyre (« sonne », « tes harpes ») et même de la « voix » humaine. Cette harpe très particulière est alors un hybride, de l'instrument à cordes à l'instrument à vent. La mélodie produite par l'arbre se transforme alors en plainte (avec les verbes « gémir » et « plaindre »), qui appelle les personnages de la mythologie qui, comme Orphée, chante leur malheur¹. Dans le « Dialogue de l'arbre », enfin, Valéry met en scène un nouvel avatar d'Orphée, Tityre, le berger de la première *Bucolique* de Virgile, entouré d'arbres, métaphore de l'origine : « Mon âme aujourd'hui se fait arbre. Hier, je la sentis source. »². Ce motif est à mettre en rapport avec une philosophie de la nature : *Les Bucoliques* que traduit le poète à cette période³ et le *De Natura rerum* de Lucrèce où l'arbre représente la fertilité (avec notamment le motif du fruit ou de la fleur) et le cycle des saisons. La racine nourricière est indispensable à la grandeur et à la beauté de l'arbre tout entier, nous rappelant l'importance de celles-ci dans le processus de génération⁴, qui évoque la création poétique. Voilà ce qui explique son importance dans certaines réécritures du personnage, qui voient en lui l'une des clés du lyrisme issu d'Orphée :

Vois, comme l'ARBRE semble au-dessus de nous jouir de la divine ardeur dont il m'abrite : son être en plein désir, qui est certainement d'essence féminine, me demande de lui chanter son nom et de donner figure musicale à la brise qui le pénètre et le tourmente doucement.⁵

Alors que le « Dialogue de l'arbre » évite le chantre de Thrace, Valéry en explore toutefois les possibilités esthétiques. Comme souvent dans son œuvre, les frontières entre les mythes sont poreuses. Ce qui intéresse Valéry, au-delà d'Orphée, Amphion et Tityre, c'est le pouvoir de leur mélodie, plus que le mythe en lui-même. Le réseau isotopique de la musique transforme l'arbre en une « figure musicale » qui fait écho à la flûte que tient Tityre « entre [s]es doigts », instrument géant dont joue le vent (« la brise »)⁶ :

¹ La mention d'un « jeune Scythe », d'Aphrodite ou des Dryades (*Ibid.*, p. 113-115) soulignent d'ailleurs les liens très clairs qu'établit Valéry entre l'arbre et le mythe antique.

² P. Valéry, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 178.

³ R. Pietra, « Le "Dialogue de l'arbre" », dans Huguette Laurenti (dir.), *Paul Valéry, Mare Nostrum*, *op. cit.*, p. 132. L'arbre est d'ailleurs bien plus qu'un motif esthétique, puisqu'il engage toute une philosophie autour de son nom, le hêtre. Voir à ce sujet l'analyse de R. Pietra, *op. cit.*, p. 136 et suivantes.

⁴ On se référera aux vers 1103-1105 : « Car si le champ nourrit les mortels, si la branche, / Sans les sucs que la terre au pied de l'arbre épanche, / Ne peut se couronner de vert feuillage ».

⁵ P. Valéry, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 177.

⁶ Pour R. Pietra, ce dialogue est un « chant » (« Le "Dialogue de l'arbre" », *op. cit.*, p. 132).

Au Hêtre solennel, tu prends de quoi chanter, les remous de sa forme et ses oiseaux sonores, son ombre qui t'accueille au cœur brûlant du jour, et tout favorisé des Muses, tu célèbres sur ton frêle roseau, les charmes du géant¹.

L'utilisation du terme « charmes » dans l'esthétique de Valéry n'est pas anodine. Le *charme*, c'est étymologiquement le *carmen*, chant et enchantement, qui renvoie à la tradition orphique. Tityre est en harmonie avec la nature, lui qui affirme « Je veux être instrument de la faveur générale des choses. »². La musique le lie au monde, Valéry jouant de la polysémie du terme « instrument ». Proche de la figure d'Orphée, sa mélodie charme les arbres et les êtres vivants en général, comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Or cette représentation de l'arbre comme source de poésie et de musique est relativement fréquente dans les textes de notre corpus.

Dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, par exemple, l'arbre est une matrice du texte. Dès les premières pages, il renvoie à un élan vital qui voit se rejoindre musique et poésie : « *Tu chantes tout ce qui germe, éclôt, ce qui vit. L'arbre jeune et fragile, la tendre pousse hésitante qui perce l'humus et, vulnérable encore, déjà s'élance droite, fatale, violente* »³. L'arbre est chez lui une pure énergie vitale qui entre en résonance avec le chant. Sa verticalité, du sol au ciel, s'érige à partir de l'« *humus* » qui renvoie à ses origines : la terre qui le voit naître et le terme latin, qui renvoie à la source de la langue française. A partir des verbes *germer*, *s'élancer* et *éclore*, l'arbre devient un principe vital (« *ce qui vit* »). Cette « *tendre pousse* » ne serait-elle pas, dans cette perspective, l'image même du chant, qui s'annonce et « *s'élance* », dans toute son incertitude (« *hésitante* »), sa fragilité (« *vulnérable* ») et malgré tout sa force (« *violente* ») ?

Mais l'arbre est aussi une impulsion vers la mort chez Roger Munier, avec l'utilisation de l'adjectif « *fatale* », rejoignant les deux pôles de l'existence, de la naissance (avec l'adjectif « *jeune* ») à la disparition. On pourrait ainsi relire ce passage à la lueur de « l'aurore d'Apollon »⁴ :

Je gravis dans la nuit finissante, grise encore, mais bleutée déjà des premières lueurs, les pentes escarpées du mont. Tout est immobile alors, assoupi, muet. Seul un frémissement léger parcourt les buissons, se glisse à travers les feuillages des chênes bas, des arbousiers. Le vent de l'aube. C'est à peine un vent. C'est comme un éveil des choses qui gagne peu à peu à la venue du jour. Les arbres ne semblent pas bouger. Ils s'animent en leur tout, d'une seule masse d'arbre, sans bouger.⁵

¹ *Ibid.*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 177.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

Cette description attentive de l'aube, avec les adverbes « encore » et « déjà », mêle le motif du vent, associé au chant, et celui des arbres, toujours au pluriel, s'érigeant comme une « masse ». La naissance du jour, « éveil des choses », voit alors s'animer les végétaux, qui deviennent le support d'une mélodie quasi-muette, qui fascine Orphée. L'arbre et la forêt sont associés à un instant primordial, originel, celui où le son peut monter, petit-à-petit. Cette représentation se retrouve notamment chez Hermann Broch, chez qui Orphée avance dans « l'impénétrable forêt de voix »¹, liée à la métaphore de la « source des voix, jaillissant à l'origine des temps »².

Dans *La Lyre de septembre* de Södergran, la forêt referme « Orphée », comme pour souligner le retour au lieu originel, éloigné de toute civilisation :

Tiger, panter, puma följa mina steg
till min klippas håll i skogen.³

Tigre, panthère, puma suivent mes pas
jusqu'à la surface de mon rocher dans la forêt.

L'énumération souligne la puissance de la mélodie, qui entraîne à sa suite un cortège d'animaux, à travers l'emploi du verbe *följa* (*suivre*). Le texte rend compte de ce mouvement par l'emploi de la préposition « till » (*jusqu'à*) en tête de vers, qui répond en écho à l'initiale du vers précédent, « Tiger ». Le rocher devient alors le point central où se rendent irrésistiblement les envoûtés, comme le souligne l'emploi de la préposition « till » (*jusqu'à*). Les arbres de la forêt sont ainsi intimement liés à la mélodie, comme dans un autre poème de *La Lyre de septembre*, « L'arbre dans la forêt » (« Trädet i skogen »⁴) :

Jag har ju sett detta träd i skogen
och skall det minnas
så länge sångernas fästen stå.⁵

J'ai bien vu cet arbre dans la forêt
et je m'en souviendrai
aussi longtemps que tiennent les chants.

Comme dans « Orphée », la forêt est le lieu où s'élève le chant. Elle lui permet de s'élancer, du passé au futur, avec l'utilisation du parfait et du futur en suédois, et surtout de se maintenir au présent de l'indicatif. On retrouve d'ailleurs cette image dans ces vers de Jesper Svenbro :

urskog-Orfeus med lyra och övervallade ljud,
förvildad, skrämmande, men äntligen botad och frisk
där han för alltid står övervuxen med hänglav i trasor
och hans huvud genomflygs av tofsmes och vråk,
av talltita, korsnäbb, av ugglor och hök

Orphée vierge avec la lyre et le son qui guérit,
sauvage, effrayant, mais finalement guéri et en bonne santé
il se tient pour toujours recouvert de lichens dans ses haillons
et une mésange et une buse traversent sa tête en volant,
une mésange boréale, un bec-croisé, une chouette et un faucon

¹ H. Broch, *La Mort de Virgile*, op. cit., p. 85, traduction d'Albert Kohn. Hermann Broch évoque les « racines de la forêt », les « fourrés des voix qui enveloppent chacun de nous (*Ibid.*, p. 85). La métaphore de l'arbre (au pluriel) est en réalité une image de l'écriture, le poète étant un arbre parmi d'autres.

² *Ibid.*, p. 86.

³ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 89.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ *Ibid.*

D'un bout à l'autre du siècle, le personnage est représenté dans un décor sylvestre, entouré d'arbres et d'animaux. Chez Jesper Svenbro ce sont diverses espèces d'oiseaux qui l'encerclent, jusqu'à le traverser, avec l'emploi du préfixe *genom-*. Son Orphée est en fusion avec la nature et les plantes l'envahissent. Comme chez Södergran, le chant est un charme qui agit sur le monde, avec la présence du réseau isotopique de la santé, avec les termes « överbällade » (« qui guérit »), « botad och frisk » (« guéri et en bonne santé ») dans les deux premiers vers de cet extrait. La forêt prend alors vie sous l'impulsion du chant d'Orphée.

L'Orphée de Rilke est comme celui de Södergran et de Jesper Svenbro mis en présence d'animaux sauvages² et d'un arbre, d'abord au singulier, puis au pluriel au deuxième quatrain :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.³

Là s'élevait un arbre. Ô pure élévation !
Oh, Orphée chante ! Oh, quel grand arbre dans l'oreille !
Et tout se tut. Mais même en ce mutisme
monte un nouveau commencement, signe et métamorphose.

Animaux du silence sortirent des forêts claires
et délivrées, de leur couche et de leur nid ;
et alors il s'en suivit qu'ils ne se taisaient pas
par ruse ni par peur,

mais pour entendre. Hurler, crier, rugir
semblait petit à leur cœur. Et où il n'y avait
qu'une hutte pour l'accueillir,

un abri au sein du plus sombre désir
avec un seuil dont les piliers tremblaient, -

¹ J. Svenbro, *Samisk Apollon och andra dikter*, Stockholm, 1993, p. 8.

² On notera la mise en valeur de ces animaux dans les deux poèmes suédois et allemand, qui utilisent un procédé similaire : en effet, dans les deux cas, les animaux subjugués par Orphée marquent un rythme ternaire (que ce soit par la présence de leur nom dans le poème de Södergran ou bien par celle de leur cri dans le sonnet rilkeén). Dans les deux textes aussi, le chant d'Orphée conduit au silence : mutisme des serpents chez Södergran, silence des animaux à l'ouverture du deuxième quatrain chez Rilke.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

alors tu leur créas un temple dans l'écoute.

Reprenant l'épisode devenu « classique »¹ de l'enchantement de la nature par Orphée, Rilke fait de la forêt un refuge dont les animaux s'échappent au son de son chant, qui introduit le sonnet. Les arbres sont alors le lieu où le silence peut se faire, malgré le nombre de ses habitants (« Tiere », le pronom de la sixième personne « sie » et l'énumération : « Brüllen, Schrei, Geräusch »). Loin de n'être qu'un élément du décor, la forêt entre en résonance avec la possibilité, fondamentale dans *Les Sonnets à Orphée*, d'écouter. L'arbre est chez Rilke le lieu d'un « commencement » (« Anfang »), mis en valeur par le verbe de mouvement *gehen* (aller, venir) qui introduit le vers et l'assonance en [g] qui le traverse² :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.³

Rilke fait de la forêt le lieu où le sujet lyrique peut renouer avec l'écoute, grâce à la mélodie d'Orphée. Ainsi, dès les premiers vers, le sonnet construit un intéressant parallélisme entre ces deux éléments. Rilke associe l'arbre, l'élévation, le chant et l'écoute. Voilà pourquoi, selon Ernst Leisi, l'arbre est « à l'intérieur des *Sonnets* l'un des symboles les plus importants »⁴. Le sujet lyrique dessine alors un intéressant graphique, de la verticalité de l'arbre et des points d'exclamation à l'horizontalité du vers et aux allongements lexicaux (de *steigen* à *Übersteigung*, et plus loin de *schweigen* à *Verschweigung*⁵, une opération d'ajouts de préfixes et de suffixes). Le chant se situe à la convergence de cette abscisse et de cette ordonnée, à la césure du deuxième vers, juste avant l'exclamation : « singt! ». D'ailleurs, dans le sonnet I, 26 qui reprend l'épisode de sa mort, Rilke évoque à nouveau le motif de l'arbre :

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.⁶

A la fin elles te détruiraient, traqué par leur rage,
alors que ta mélodie séjournait encore dans les lions et les pierres
et dans les arbres et les oiseaux. D'où tu chantes encore maintenant.

¹ E. Leisi, *op. cit.*, p. 77: « Le premier sonnet vient de la scène devenue classique depuis l'Antiquité : Orphée joue et chante devant les animaux et les arbres » ("Das erste Sonett geht von der klassischen, seit der Antike geläufige Szene aus: Orpheus singt und spielt vor den Tieren und Bäumen").

² Pour Barbotin, « Le premier quatrain présente un mythe cosmogonique : au commencement, il y eut un arbre dans l'oreille » (Frédéric Barbotin, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, *op. cit.*, 2002.).

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 675 (I, 1).

⁴ E. Leisi, *op. cit.*, p. 190: "Innerhalb der Sonette ist er eines der wichtigsten Symbole".

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 675: „Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung“ („Et tout se tut. Alors même en ce silence“). Voir aussi l'analyse de M. Finck dans *Poésie moderne et musique*.

⁶ *Ibid.*, p. 692.

L'arbre, l'oiseau et le chant se rejoignent alors que le corps d'Orphée est appelé à disparaître. Tous les trois métaphores de l'élévation, ils représentent la possibilité pour le chant de se définir comme un élan, comme dans le premier sonnet. L'arbre représente ainsi un au-delà de l'humain, puisqu'il incarne un être vivant capable de dépasser la disparition de l'homme et surtout d'en être le support, par-delà cette dernière¹ : le contraste entre l'utilisation des prétérits et du présent, appuyé par les adverbes temporels « noch » et « doch » met en valeur la dynamique du chant comme communion avec la nature. La persistance de la mélodie en dépend.

Chez Pierre Emmanuel, Orphée est lié à « l'Arbre des départs »² alors qu'il s'apprête à monter dans le navire Argo, « Arbre léger [...] de l'antique Nuit »³. Pierre Emmanuel reprend ici l'épisode de l'expédition des Argonautes durant laquelle Orphée charma les arbres de la forêt afin de construire la charpente du bateau. Les deux figures s'entremêlent alors, « enchevêtrés en ses racines »⁴ et fusionnent dans le chant : « Les branches de son chant / reçoivent leur rosée des astres »⁵. L'arbre et Orphée viennent se confondre dans la mélodie, formant un couple « Tous deux » où les corps se rejoignent dans les verbes *enfoncer* et *boire* :

Il est sol à grands flots il est ciel il est Ombre
le chêne enfonce dans son cœur et boit le Chant
avec son sang. Tous deux féroce en un
seul hymne ! chaque feuille est le double langage
d'une constellation mortelle à la pensée
chaque fibre est d'une étendue la lyre ardente
chaque goutte de sève enferme en soi le Sang
de mille mondes révolus en l'ineffable
passé qui se rejoint au clair futur des fables.⁶

L'union de l'arbre et d'Orphée fonde la puissance du chant, avec l'emploi de l'enjambement « un / seul hymne », mais aussi en se distribuant au moyen des articles « chaque » (« chaque feuille » ; « chaque fibre » ; « chaque goutte »). Le parallèle entre le sang et la sève⁷ souligne

¹ L'idée que l'arbre ouvre à de nouvelles possibilités poétiques, notamment celle de voir les poèmes se diffuser au-delà des limites de l'humain, se retrouve dans « Pièce de circonstance » de Cocteau : « Gravez votre nom dans un arbre / Qui poussera jusqu'au nadir. / Un arbre vaut mieux que le marbre / Car on y voit les noms grandir. ». L'idée d'élévation est soutenue par l'emploi des verbes *grandir* et *pousser*, mais aussi de la préposition « jusqu'au ». Le comparatif « mieux que » confirme l'ascension du sujet.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 123.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 123-124.

⁷ Ce parallèle se fait en deux temps : d'abord au moyen d'un écho sonore « boit le Chant / avec son sang », puis d'une rime, avec l'octroi de la majuscule, « « le Chant » / « le Sang ».

la parenté entre les deux êtres. Comme Orphée, l'arbre n'a d'autre choix que de chanter : « L'Arbre donc, qu'il chante ou meure ! »¹ Nous écoutons alors la mélodie de la forêt, qui vient se joindre à celle d'Orphée, et nous rappelle les origines de la poésie lyrique :

tu es l'Arbre du Livre rempli d'oiseaux et d'anges
tu sais jeter ton âme aux plaines et aux vents.²

Associé à deux motifs producteurs d'harmonie musicale, l'oiseau et l'ange, l'arbre est le signe qui permet de remonter à la source de la musicalité poétique sur laquelle s'appuie le souffle, avec l'image du vent, au pluriel, qui referme cet extrait. On écoute alors « le magique orchestre des forêts »³. Loin d'être un décor convenu, l'arbre est alors indispensable au chant d'Orphée, comme dans l'œuvre de Trakl, chez qui le vent souffle dans les arbres de « Heure lumineuse » (« Leuchtende Stunde »⁴) et les transforme en une harpe éolienne :

Schluchzend haucht im Birkenhain
Orpheus zartes Liebeslallen
Sanft und scherzend stimmen ein
In sein Lied die Nachtigallen.⁵

Sanglotant, le doux bégaiement
D'Orphée souffle dans la boulaie
Tendres et badins les rossignols
Se joignent à son chant.

Les arbres de Trakl sont le support de la mélodie, représentée par le chant d'Orphée et le chœur des rossignols, comme dans « Les Trois étangs de Hellbrunn ». Dans la deuxième version, l'arbre est mis en relation avec la mélodie d'Orphée par le « vent nocturne » :

Der Frühling aber tropft in Schauern
Aus dem Gezweig in wilden Schauern
Des Nachtwinds silbern tönt die Leier
Des Orpheus fort im dunklen Weiher⁶

Mais le printemps goutte en averses
Du branchage en sauvages averses
Du vent nocturne teinte d'argent la lyre
D'Orphée toujours dans l'étang sombre

Mais dans la première version, le saule est associé au silence, qui n'exclut d'ailleurs pas la musicalité⁷ : « Le saule pleure, le silence se fige, » (« Die Weide weint, das Schweigen

¹ *Ibid.*, p. 124.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 93.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 155.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷ Nous reviendrons plus amplement sur la place particulière du silence dans les différentes réécritures du mythe, mais il faut ici préciser que le silence n'est plus perçu comme l'envers du son, notamment chez Trakl. Le silence fait partie de la musique, au même titre que le son, ce qui explique ce mouvement de va-et-vient dans les différentes versions des « Trois étangs ».

starrt, »¹). De même, dans « Passion »², les arbres peuvent se caractériser par le silence. C'est un silence complexe, apaisé et partiellement apaisant, qui est livré au lecteur, avec le substantif « Ruhendes » construit à partir du substantif *Ruhe* désignant en allemand *le calme*, et *le silence* :

Wenn silbern Orpheus die Laute rührt,
Beklagend ein Totes im Abendgarten –
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?
Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr,
Der blaue Teich.³

Quand Orphée touche d'argent son luth
Pleurant un mort en le jardin du soir –
Qui es-tu, calme, sous les grands arbres?
Les ajoncs d'automne bruissent la plainte
De l'étang bleu.

Ce silence-là n'est pas une simple « absence de bruit » (*TLFI*), il est aussi tranquillité et soulagement. C'est dans ce silence que peut se déployer le chant d'Orphée, les arbres esquissant, comme dans les « Trois étangs », un espace protégé par les branchages, où s'élève sa plainte, notamment grâce au verbe *rauschen* (*bruire*). Il n'y a pas de musique tonitruante dans l'œuvre de Trakl : le son qui entoure le chantre thrace s'atténue grâce à la présence de ces arbres qui le protègent du monde extérieur et semblent filtrer sa mélodie, la réduisant à un murmure. L'exclamation, présente chez Rilke, n'a pas sa place ici : la ponctuation rend compte de l'atmosphère protectrice de la forêt, qui résonne de sa propre mélodie.

2. Les racines du chant et le retour du mythe

Revenir à l'arbre, c'est ainsi retourner sur le lieu d'une naissance, la sienne et celle de la poésie lyrique ; remonter à Orphée, c'est remonter aux racines du chant et de la mélodie, puisqu'il représente « la musique avant le vers »⁴ : « la voix d'Orphée commence au-delà du chant qui récite et raconte. C'est une voix antérieure à la parole articulée »⁵. D'ailleurs, seule la voix lui permet ce mouvement nostalgique de retour à une prétendue origine, puisque « c'est dans sa propre voix que l'homme trouve le type originaire de la musique »⁶. La recherche des sources du mythe et de la poésie entraîne donc le poète moderne et contemporain vers ce moment indistinct que représente l'antériorité de la parole. C'est en ce sens que l'arbre est un motif fondateur dans certaines réécritures, notamment celles qui explorent son rapport au temps. Nous l'avons vu, l'arbre dessine une droite pointée vers le ciel, un élan vers l'avenir. Mais il effectue aussi un mouvement de retour, avec ses racines,

¹ *Ibid.*, p. 102.

² *Ibid.*, p. 217.

³ *Ibid.*

⁴ M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, op. cit., p. 112.

⁵ *Ibid.*

⁶ F. J. Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde*, cité par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 22.

traces de son passé. Au sens figuré, la *racine* représente « l'origine, le principe »¹ : elle correspond à la partie inférieure du végétal, se transformant alors en métaphore de sa solidité et en trace son ancienneté. Or le mythe entend « déterminer rationnellement une axiologie nouvelle dont les fondements *s'enracinent* dans le sol archaïque où les forces irrationnelles prennent naissance »². On peut alors se demander dans quelle mesure la racine vient appuyer la représentation d'un Orphée venant du fond des âges.

Rilke voit dans les racines l'image de ce mouvement d'innutrition nécessaire à la réécriture du mythe d'Orphée. Dans *Les Sonnets*, la racine contient la vie³. La sève, symbole et principe de vie comme le sang, nourrit l'arbre, au même titre que le mythe et la lecture de textes antérieurs viennent nourrir le texte. Ainsi, dans le sonnet I, 17, la racine est rapprochée de la source, qui participe d'un mouvement vers l'origine : « Racine, puits caché » (« Wurzel, verborgener Born »⁴). Le parallélisme associe deux motifs a priori antithétiques car le puits révèle ce qui est enfoui dans le sol avec la racine, invisible à l'œil nu :

Wurzel, verborgener Born,
den sie nie schauten.⁵

Racine, puits caché
qu'ils ne virent jamais.

Rilke entretient un jeu entre le visible et l'invisible, faisant de la compréhension du mythe la révélation d'un secret que l'homme peine à mettre au jour. L'adverbe temporel négatif « nie » (*jamais*) souligne ainsi le risque encouru par la troisième personne du pluriel : ne pas voir, ni maintenant ni plus tard. Les hommes n'écourent (ou n'entendent) pas la mélodie de l'arbre, que Rilke évoque à nouveau quelques années plus tard dans les *Vergers*. « Printemps » vient ainsi éclairer les arbres des *Sonnets*, notamment le tout premier :

Ô mélodie de la sève
qui dans les instruments
de tous ces arbres s'élève –,
accompagne le chant
de notre voix trop brève.⁶

Comme dans *Les Sonnets à Orphée*, l'arbre est associé à la verticalité, dans l'emploi du verbe *s'élever*, écho au tout premier poème, qui utilise son correspondant en allemand, le verbe *steigen*. Cette verticalité se trouve mise en rapport avec la musique, dès le premier vers : au

¹ TLFi.

² F. Gaillard, « Le Réenchantement du monde », dans Antoine Faivre et Frédérick Tristant (dir.), *Le Mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, 1997, p. 50. Nous soulignons.

³ On retrouve d'ailleurs cette image dans sa correspondance, dans une lettre à Lou du 15 janvier 1904, soulignant que la métaphore de l'arbre liée à la vie est un fil directeur dans la pensée de Rilke : « le sang teinté en moi comme dans un arbre » (*Correspondance*, op. cit., p. 41).

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 685 (I, 17).

⁵ Ibid.

⁶ R.M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 1099.

niveau lexical, il est question de « mélodie », puis d'« instruments », de « chant » et de « voix » ; au niveau phonique, Rilke joue avec les capacités mélodiques du français, avec un respect strict des rimes croisées et les sons [e] et [ɛ] (« mélodie », « sève », « élève », « brève »). L'arbre introduit le texte de façon indirecte, avec la mention de « la sève », et revient au centre de cette première strophe (« ces arbres »), avec un tiret qui le met en valeur. Le chuchotement de la sève transforme alors la forêt de « tous ces arbres », au pluriel, en un orchestre étonnant, puisqu'il produit un son certainement inaudible pour l'homme. La seule présence humaine referme la strophe, au singulier : « le chant », « notre voix ». La musique de l'homme et celle des végétaux semble s'unir, avec l'emploi du verbe *accompagner*, mais cet unisson vient souligner la différence majeure entre ces deux mélodies, qui est de l'ordre de la durée. En effet, la « voix » humaine est ici « trop brève », tandis que la musique des arbres semble figée hors du temps, grâce à l'emploi du présent de l'indicatif. Pour Rilke, l'arbre est ainsi le symbole de la possibilité de voir la mélodie durer dans l'espace des êtres vivants : l'élément végétal possède une longévité qui transcende les limites de l'humain, tant dans sa capacité à se maintenir en vie sur plusieurs centaines d'années¹, mais aussi dans sa faculté à produire une mélodie silencieuse, qui fascine Rilke en ce qu'elle incarne la poésie, ce chant muet de la littérature.

La circulation des fluides au cœur de l'arbre vient répondre à l'image des racines et des branches, qui semblent communiquer entre elles et fonder la composition :

Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzel der Weiden erfuhr.²

Celui qui à l'expérience les racines du saule
plie les branches du saule en connaisseur.

L'arbre ouvre à une connaissance du monde qui se dit par l'emploi du verbe *erfahren* (*expérimenter* avec ses sens) et que permettent ses extrémités, les branches et les racines, qui matérialisent alors le poème. Dans le sonnet I, 21 revient cette même image, dans le dernier tercet :

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie singt, sie singt!³

Ô, ce que le maître lui apprit, tant,
et ce qui reste imprimé dans les racines et les longues
Branches compliquées : elle chante, elle chante !

Encore une fois, nous retrouvons mêlés l'apprentissage et les racines, associées à ces « longues branches » qui ne sont pas sans évoquer celle du saule du sonnet I, 6. De la branche, image de l'avenir, tournée vers un ciel incertain, aux racines, figures du passé, ancrées dans le sol du poème, le sujet lyrique fait de l'arbre l'espace où la réécriture devient écriture

¹ On retrouve d'ailleurs ce motif dans « Le Saule de Salenegg » (*Die Gedichte*, op. cit., p. 1061) : « Mais grandir signifie aussi vieillir. Finalement, / le vieil arbre renonça, / et on vit avec inquiétude / son déclin inéluctable » (« Aber Wachsen heißt auch Altern. Endlich / gab die greise Baumgestalt sich auf, / und mit Sorge sah man unabwendlich / den sich still erschöpfenden Verlauf »).

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 678 (I, 6).

³ *Ibid.*

(*impression*, dit le texte avec le verbe *drucken*), c'est-à-dire l'éclat du chant qui referme le sonnet par une exclamation et une répétition : « elle chante, elle chante ! » (« sie singt, sie singt ! »).

Plus tard, en 1926, dans « Le Saule de Salenegg » (« Die Weide von Salenegg »¹), l'arbre est toujours lié à l'avenir car il est « une question au salut du futur » (« eine Frage an der Zukunft Heil »), à la perpétuation des générations, aux saisons, à la mort. Ses racines constituent un espoir, celui de la vie à venir, combattant une mort pourtant inévitable :

Nur durch einer letzten Wurzel Leitung,
(in dem Hohlraum hängend wie verjährt),
schien des heitern Laubes Zubereitung
noch für eine kleine Zeit gewährt.²

Seule la conduite d'une dernière racine,
(pendue dans le creux, comme périmée),
semble consentir encore
à la frondaison joyeuse pour un court instant.

Réduite par l'emploi du singulier, la racine est un principe générateur qui va permettre « le miracle » (« Wunderbares »), jusqu'à la renaissance de l'arbre, comparée à « une flamme » (eine Flamme »). La racine est ainsi un retour à l'origine de la poésie lyrique, poésie chantée et mise en musique. Loin de n'être qu'un motif décoratif, la forêt met en scène ses pouvoirs nostalgiques. Hermann Broch, dans *La Mort de Virgile*, souligne d'ailleurs l'importance de ce motif :

nul n'échappe au vacarme originel, nul ne peut y échapper, car chacun, qu'il le sache ou non, n'est rien d'autre lui-même qu'une des voix, il appartient lui-même à ces voix et à leur menace impénétrable, indissoluble et indivisible ; – comment pouvait-on nourrir encore un espoir ? – sans recours, l'égaré est emprisonné au cœur de la forêt³

Alors qu'il file la métaphore de la forêt pour désigner la littérature, le narrateur fait de l'origine un centre (et non un point de départ). Il en exhibe aussi le risque majeur : rester « emprisonné ». Il s'agit là d'un questionnement fondamental de la réécriture du mythe au vingtième siècle, chez des poètes qui voudraient explorer la tension entre les origines et le moment présent, tout en défiant ce risque d'enfermement, en somme s'échapper du mythe tout en le réécrivant. Revenir à Orphée, c'est bien opérer un mouvement de retournement vers le passé, pour saisir l'essence de la poésie, qui trouve son origine dans la mélodie.

¹ *Ibid.*, p. 1062.

² *Ibid.*

³ H. Broch, *La Mort de Virgile*, op. cit., p. 86.

Chapitre 2 : Orphée l'Ancien

A travers les siècles

Depuis les origines, nous écoutons le « vieux poète », « le dur crieur de sang aux carrefours du temps »¹. Dans Le « Cantique des colonnes » de Valéry, la réécriture est un voyage à travers « les siècles par dix, / Et les peuples passés »², « un profond jadis »³ :

Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables...⁴

Le sujet lyrique s'inclut dans un groupe, avec la quatrième personne, qui renvoie à la fois aux humains et à l'ensemble des poètes. Cette marche « dans le temps », traversée des versions qui s'accumulent depuis les origines du mythe, incarne la réécriture, « les fables » qui referment le texte. Les points de suspension ouvrent alors le poème vers son avenir encore non écrit, appuyés par le présent permanent et le verbe *marquer*, métaphore de la trace.

Mais pour saisir les enjeux de notre corpus, il importe de percevoir l'ambivalence qui anime leur rapport à la tradition littéraire et artistique, puisque ces poètes se tiennent à mi-chemin entre allégeance et refus. Les réécritures exhibent alors le grand âge d'Orphée, comme pour souligner son caractère vénérable ou au contraire sa fragilité⁵. Le chantre thrace est ainsi présenté sous les traits d'un sage vieillard, « aïeul de tous les poètes »⁶, « fondateur de la civilisation antique »⁷, dont les poètes modernes et contemporains ont tant à apprendre. L'ancienneté d'Orphée fonde sa valeur, il inscrit le poète dans une lignée, dont il est l'héritier. Alors que la soif de nouveauté est particulièrement forte, de même que le désir de s'émanciper de la tradition poétique et de ses cadres parfois jugés trop rigides, le retour à un personnage mythique peut étonner et pourtant, il semblerait qu'Orphée entraîne avec lui une

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 55.

² P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 118.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Elles opèrent un « déplacement régressif de l'imagination vers des âges de plus en plus reculés de l'humanité jusqu'à atteindre celui du Mythe » (A. Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 25), qui « correspond à un stade primitif du temps » (M. Christopoulos, « The spell of Orpheus », op. cit., p. 215).

⁶ L.J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », op. cit., p. 169. Il précise que la seule mention du chantre thrace dans l'œuvre de Mallarmé apparaît dans « son apothéose de Théodore de Banville, remontant aux origines de la poésie [...] "celui qui le premier reçut des dieux la lyre et dit l'ode éblouie avant notre aïeul Orphée" » (*Ibid.*, p. 171).

⁷ C. Barbillon, « Quelques occurrences d'Orphée dans les arts de la deuxième moitié du XIXe siècle », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, op. cit., p. 71.

légitimation : certains, comme Apollinaire ou Muriel Stuckel, débute à ses côtés. On peut alors se demander dans quelle mesure la réécriture d'Orphée provoque ce regard en arrière, vers un passé fabuleux qui fonde sa pérennité présente.

I. Un « Ancien d'hier »¹

1. Un « jeu ancien »

La réécriture, pour Pierre Emmanuel, est un « jeu ancien »² qui contient le récit cent fois répétés du « vieux Poète »³ Orphée. Pour Valéry, la mythologie est aussi un « vaisseau plein de rêves [qui] échoue sur les récifs de la veille »⁴. Le mythe renvoie ainsi à un avant indéterminé, que ce soit dans les adjectifs *vieux* ou *ancien*, que dans le terme de « veille », à la désignation mouvante (la veille par rapport à quand ?). Lorsqu'un poète décide de réécrire cette figure, il semblerait qu'une « amitié ancienne » (« uralte Freundschaft »⁵ chez Rilke) unisse le sujet lyrique et le personnage mythique, compagnon de lecture. Naît alors une relation particulière avec celui qui incarne la figure du poète, complicité d'ordre presque affectif, qui motive la réécriture. Pour Christoph Meckel, il est par exemple « le vieil Orphée » (« Der alte Orpheus »⁶), un personnage « devenu aveugle » (« Blind geworden »⁷) et « sourd » (« taub »⁸), qu'il interpelle au premier vers avec cette apostrophe délicate à traduire : « Tu es devenu aveugle, l'Ancien, sourd » (« Blind geworden bist du, Alter, taub »⁹). Avec respect, en français, on dirait, *l'Ancien*, ou avec désinvolture, *le vieux*. En allemand, l'expression se situe entre les deux. On la retrouve chez Rilke :

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedicht weiß;
viele, o viele... Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weiße
an dem Barte des alten Manns.
Nun, wie das Grüne, das Blaue heiße,
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Erde, die frei hat, du glückliche, spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelings.

Le printemps est revenu. La terre
est comme un enfant qui sait des poésies ;
beaucoup, oh! beaucoup... Pour son assiduité
à un long apprentissage elle reçoit le prix.

Sévère était son professeur. Nous aimions le blanc
sur la barbe du vieil homme.
Maintenant, nous pouvons lui demander comment
se dit le vert, le bleu : elle le sait, elle le sait !

Terre, en vacances, toi heureuse, joue
maintenant avec les enfants. Nous voulons t'attraper,
joyeuse terre. Que le plus joyeux gagne.

¹ V. Hugo, « Quelques mots à un autre », dans *Les Contemplations, dans Œuvres, Poésie II, op. cit.*, p. 293 : « Vous êtes un ancien d'hier. Libre et sans voiles ».

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée, op. cit.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 379.

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte, op. cit.*, p. 690 (I, 24).

⁶ C. Meckel, *Bei Lebzeiten zu singen, op. cit.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie sings, sie sings!¹

Oh, ce que le professeur lui enseignait, tant de choses,
ce qui est imprimé dans les racines et les longs
branchages compliqués : elle le chante, elle le chante !

Orphée est un « vieil homme » (« des alten Manns »)² à qui la nouvelle génération peut se fier puisqu'il dispense un savoir, celui des temps anciens, qu'il convient d'écouter : « elle sait, elle sait ! » (« sie kanns, sie kanns ! »)³. L'image de la barbe blanche vient appuyer la représentation d'un vénérable aïeul, qui est aussi « professeur ». L'opposition entre la jeunesse et la vieillesse, entre ceux qui ont encore tout à apprendre et ceux qui mettent à disposition ce savoir, entre « l'enfant qui sait des poésies » (« ein Kind, das Gedichte weiss »)⁴ du premier quatrain et l'enseignant du deuxième, souligne le crédit accordé au représentant des Anciens. Il dispose d'une connaissance sur le monde, notamment le pouvoir fondateur de nomination⁵ (« comment se dit le vert, le bleu », « wie das Grüne, das Blaue heiße »), mais semble surtout se situer dans un en-deçà qui lui donne un âge presque illimité : le professeur incarne la puissance de la connaissance, avec la répétition de *viel* et de ses variantes (« Beaucoup ! ... Beaucoup ! », « viele, o viele » ; « tant de choses », « das Viele »), qui plonge dans les « racines » (« Wurzeln ») du monde.

Ce personnage n'est pas sans rappeler *Le Poète (Über den Dichter)*, où le narrateur décrit un voyage en barque, avec, aux extrémités de l'esquif, deux figures du sujet lyrique :

Un jour, par une belle comparaison, s'offrit à moi l'occasion de comprendre le rapport du poète au monde, son « sens ». C'était à bord d'une grande barque à voile au bord de laquelle nous passions de l'île de Philae aux extensions du barrage. [...] J'avais plusieurs fois observé le vieil homme qui était accroupi là-bas, sur la poupe. Ses mains et ses pieds étaient ramenés étroitement ensemble, et entre eux allait et venait librement la barre du gouvernail, qu'il dirigeait et maintenait. [...] Je ne peux à présent pas continuer à passer sous silence l'homme assis à l'avant de notre barque, à tribord. Je crus enfin pressentir le moment où le chant commença, mais il est possible que je me sois trompé. Il se mit soudain à chanter, à intervalles tout à fait irréguliers, et certainement pas chaque fois que l'épuisement gagnait autour de lui, au contraire, il arriva plus d'une fois que son chant trouvât les autres efficaces, ou totalement pétulants, mais là encore il était juste, il rendait bien. Je ne sais pas jusqu'à quel point la constitution de notre équipage lui parvenaient ; tout cela se passait derrière lui, et il regardait rarement derrière lui, et sans qu'il en reçut une

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 688 (I, 17).

² *Ibid.*, p. 688 (I, 21).

³ *Ibid.* Le féminin renvoie à la terre présente au vers 1 : « La Terre / est comme un enfant » (« Die Erde / ist wie ein Kind »).

⁴ *Ibid.*

⁵ Ce pouvoir de nomination est essentiel dans les représentations qui sont faites du poète, que l'on pense notamment à « Voyelles » de Rimbaud, que nous évoque ce poème de Rilke : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes » (A. Rimbaud, *Poésies*, op. cit., p. 114). Dans *Une saison en enfer*, il fait même de cette entreprise de nomination la tâche du sujet lyrique : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges » (*Ibid.*, p. 192). Le poème de Rilke, avec la mention des couleurs, n'est alors pas sans rappeler le sonnet du poète français, à ceci près que chez Rimbaud le sujet poétique se place au centre de l'expérience de nomination (notamment avec l'utilisation de la première personne), tandis que chez Rilke on observe un décentrement : c'est la troisième personne qui possède le pouvoir de dire, ce vieil homme qui s'approche de la figure d'Orphée car comme lui il est représenté comme ancien et surtout il se trouve en position d'interlocuteur du sujet lyrique. Rilke s'adresse en effet à ces figures du poète, qui font office de maître. On peut alors se demander si le sujet lyrique se dissimule dans le personnage de « l'enfant qui sait des poésies ».

quelconque impression. Ce qui semblait avoir une influence sur lui, c'était le mouvement pur qui coïncidait dans son sentiment avec le lointain ouvert auquel il était livré, mi-décidé, mi-mélancolique. En lui venaient l'impulsion de notre embarcation et la violence de ce qui venait à notre rencontre, continuellement en compensation – de temps à autre un excédent pesait : alors il chantait. Le bateau surmontait la résistance ; mais lui, le magicien, transformait ce qui ne pouvait être surmonté en une suite de longues sonorités flottantes qui n'étaient ni d'ici ni d'ailleurs, et que chacun prenait pour soi. Tandis que son entourage s'acquinait toujours à nouveau avec ce prochain saisissable, et de le vaincre, sa voix entretenait une relation avec le plus lointain, nous y accrochait jusqu'à ce qu'il nous attire.¹

Le premier personnage est un « vieil homme » (encore une fois « den Alten »), se tenant « sur la poupe » ; l'autre est un « homme », assis « à l'avant » (« zu vorne »). Le narrateur fait de lui un « magicien » qui entraîne les rameurs avec son chant. Cette mélodie n'est pas caractérisée par l'harmonie, puisqu'il chante « à intervalles tout à fait irréguliers », mais « juste » (« im Recht » dans le texte allemand). L'adéquation du chanteur avec le monde avec le verbe *passen*, mais aussi la justesse de son chant rapproche alors ce personnage d'Orphée, bien que son nom soit passé sous silence. Comme lui, il se retourne vers ses auditeurs, quoique « rarement » (« selten »). Ces deux figures connaissent « le rapport du poète à l'existence, son "sens" » (« das Verhältnis des Dichters im Bestehenden, sein "Sinn" ») : le premier dirige la barque, le second chante, comme Orphée lors de l'expédition des Argonautes², donnant aux rameurs vitesse et courage. Les deux personnages, rendus anonymes par l'emploi de l'article défini, sont un Orphée dédoublé. Or le « vieil homme » de Rilke est placé à l'arrière de la barque : c'est lui qui décide de la direction puisqu'il tient « la barre du gouvernail » (« die Stange des Steuers »). Regarder vers le passé serait donc l'un des moments fondateurs de la création poétique, où Orphée vient naturellement trouver sa place.

2. Au passé d'Orphée

C'est donc toujours le passé qui dirige la réécriture présente. Si certains pensent que le maintien d'Orphée dans l'espace poétique moderne et contemporain passe par une

¹ Rilke, *Der Dichter*, dans *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 132-139 : „Ein Mal, in einem schönen Gleichnis, ward mir das Verhältnis des Dichters im Bestehenden, sein "Sinn" vorgehalten. Das war auf der großen Segelbarke, mit der wir von der Insel Philae nach den ausgedehnten Stau-Anlagen hinüberfahren. [...] Ich hatte den Alten schon mehrere Male beobachtet, der dort, auf dem Schiffshinterteil, hockte. Seine Hände und Füße waren aufs vertraulichste nebeneinander gekommen, und zwischen ihnen ging, gelenkt und aufgehalten, die Stange des Steuers hin und her und hatte Bewandnis. [...] Da kann ich ihn nun länger nicht verschweigen, den Mann, der gegen den rechten Rand zu vorne auf unserer Barke saß. Ich meinte schließlich, es vorzufühlen, wenn sein Gesang bevorstand, aber ich kann mich geirrt haben. Er sang auf einmal auf, in durchaus unregelmäßigen Abständen und keineswegs immer, wenn die Erschöpfung um sich griff, im Gegenteil, es geschah mehr als ein Mal, daß sein Lied alle tüchtig fand oder geradezu übermütig, aber es war auch dann im Recht; es paßte auch dann. Ich weiß nicht, wie weit sich ihm die Verfassung unserer Mannschaft mitteilte, das alles war hinter ihm, er sah selten zurück und ohne ihn bestimmenden Eindruck. Was auf ihn Einfluss zu haben schien, war die reine Bewegung, die in seinem Gefühl mit der offenen Ferne zusammentraf, an die er, halb entschlossen, halb melancholisch, hingegeben war. In ihm kam der Antrieb unseres Fahrzeugs und die Gewalt dessen, was uns entgegenging, fortwährend zum Ausgleich, – von Zeit zu Zeit sammelte sich ein Überschuss: dann sang er. Das Schiff bewältigte den Widerstand; er aber, der Zauberer, verwandelte das, was nicht zu bewältigen war, in eine Folge langer schwebender Töne, die weder hierhin noch dorthin gehörten und die jeder für sich in Anspruch nahm. Während seine Umgebung sich immer wieder mit dem greifbaren Nächsten einließ und es überwand, unterhielt seine Stimme die Beziehung zum Weitesten, knüpfte uns daran an, bis es uns zog.“

² A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 17 : « chef de nage, [Orphée] donne le rythme aux rameurs ; lors du périple nautique, il calme aussi bien les flots que ses compagnons qui se querellent ou ceux qui pourraient leur nuire ».

transformation en profondeur du personnage, rien n'est pourtant plus faux, ou plutôt réducteur, car cette affirmation met de côté bon nombre de réécritures. Bien que nous ayons choisi un corpus centré sur des versions modernes et contemporaines, les représentations de cette figure restent relativement traditionnelles, et il serait excessif de parler uniquement des Orphée détruits ou déstabilisés, car ce serait exclure une part importante de nos poèmes. Ce serait aussi méconnaître ce qui fonde la réécriture : pour qu'il y ait reprise d'une figure mythique, il faut que les liens avec son passé s'affichent. Si certains jouent avec une certaine modernisation du personnage, nous y reviendrons, la majorité préfère renvoyer à l'Antiquité qui l'a vu naître. La simple mention des noms propres d'Orphée et Eurydice transporte immédiatement le lecteur vers l'art et la littérature antique. On peut notamment penser à la rencontre de Rilke ou Marie-Jeanne Durry avec un bas-relief, qui motiva l'apparition d'Orphée et Eurydice dans leurs œuvres. En effet, la poète française précise dans son avant-propos à *Orphée* avoir puisé son inspiration du « bas-relief napolitain qui scelle la séparation d'Orphée et Eurydice »¹, tandis que Rilke évoque ce même bas-relief, dans une lettre à Clara du 2 décembre 1906² qui commente « Orphée. Eurydice. Hermès. ». La présence des points dans le titre de son poème, qui évoquent ceux du bas-relief, confirme cette volonté d'afficher les liens qu'entretient la réécriture avec son passé. Jaccottet, lui, cite ses sources dans « La Nuit des Agneaux », un texte qui évoque la descente dans le royaume des morts, très proche de la description de Roger Munier. En note, Jaccottet précise : « Lamelle orphique de Petelia, d'après D. Comparetti »³.

Les traces de cette source d'inspiration première sont nombreuses. Dans « Orphée bâtit une ville », Norge éveille ainsi « l'antique sommeil »⁴ :

Et tel fut le chant d'Orphée :

« J'ai rêvé d'une ville et maintenant je la suscite sur la falaise au milieu des vents salins – ô bien droite et bien nue – et montrant à la mer un juste et clair visage.

Sourdes montagnes dont je tire mes roches ainsi que lait d'un sein dormant ! Tout l'antique sommeil s'agite d'un nouvel instinct de bondir et de vivre.⁵

La transition, du passé composé (« J'ai rêvé ») au présent de l'adverbe « maintenant » (« je la suscite ») permet l'actualisation du mythe dans l'espace poétique, exhibant cependant ses liens avec un passé révolu. Le mythe semble enfermé dans le « sommeil » dont il est question

¹ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 9.

² R.M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1906-1907*, Leipzig, Insel Verlag, 1930, p. 107. On pourra trouver quelques détails dans le commentaire de « Orphée. Eurydice. Hermès » dans l'édition de la Pléiade (*op. cit.*, p. 1503) : « La source iconographique est vraisemblablement une copie d'un relief antique. Rilke pouvait en connaître trois, qui se trouvent respectivement au Louvre, à Rome (Villa Albani) et à Naples. »

³ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, *op. cit.*, p. 98.

⁴ Norge, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 455.

⁵ *Ibid.*, p. 454-455.

à deux reprises dans le troisième verset, avec le « sein dormant ». Mais le point d'exclamation le sort de sa torpeur, représentant un Orphée bâtisseur. Rilke, lui, souligne l'écart entre le moment présent et le temps d'Orphée, dans le sonnet II, 6 :

Rose, du thronende, denen **im Altertume**
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand.

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands.

Seit Jahrhundert ruft uns dein Duft
seine süssten Namen herüber;
plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft.

Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten...
Und die Erinnerung geht zu ihm über,
die wir von rufbaren Stunden erbat.¹

Rose, toi la majestueuse, **dans l'Antiquité**
tu étais un calice avec un simple bord.
Mais pour nous tu es la pleine fleur infinie,
l'objet inépuisable.

Dans ta richesse, tu parais porter robe sur robe
sur un corps qui n'est rien que splendeur ;
mais ton unique pétale est aussi le refus
et le déni de tout costume.

Depuis des siècles nous appelle ton parfum
ses noms les plus doux, vers ici ;
soudain il est couché comme une gloire dans l'air.

Mais nous ne savons pas le nommer. Nous essayons...
Et le souvenir s'en va vers lui,
lui que nous demandions des heures appelables.

« [L]'Antiquité » (« Altertume ») ouvre le poème, tandis que les tercets sont introduits par la mention d'une durée imprécise : « depuis des siècles » (« Seit Jahrhundert »). Le passage du singulier au pluriel met ainsi en valeur l'importance de l'écoulement du temps depuis un point de référence antérieur (« l'Antiquité »), vis-à-vis du point actuel (« soudain », « plötzlich »), ce qu'appuie la transition des temps verbaux, du prétérit au présent, moment de l'écriture, avec la variation autour du verbe *sein* (être), de « warst » (*étais*) au deuxième vers à « bist » (*es*) au troisième. La rose qui introduit le sonnet possède alors une caractéristique commune avec Orphée : elle se tient entre l'Antiquité et le présent du poème, nous rappelant que la réécriture trouve sa source dans ce passé lointain.

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 698 (II, 6). Nous soulignons.

Les réécritures du mythe d'Orphée dans l'œuvre de Rilke regorgent de références à cette période, comme dans la représentation des Enfers et du culte antique des morts d'« Orphée. Eurydice. Hermès », où Eurydice est gênée par « les longues bandelettes » (« langen Leichenbändern »¹), référence aux pratiques funéraires de ce temps. De même, dans la première partie des *Sonnets*, le « temple » (« Tempel »²) du premier poème évoque cette époque, tout comme « l'anneau, l'agrafe et la jarre » (« Fingerring, Spange und Krug »³) du sonnet I, 6 ; dans la deuxième partie, on trouve des « aqueducs » (« Aquädukte »⁴), ou encore le « versant de l'Apennin » (« vom Hang des Apennins »⁵) de la Rome antique. On retrouve aussi le motif du temple chez Valéry et Norge : « Toi, lourde masse, tu seras l'assise de mon temple et toi, blanche dalle, un seuil paisible à la demeure des époux. »⁶. La mélodie d'Orphée « suscite »⁷ une ville au début de ce poème, puis engendre un lieu en lien avec le sacré, comme dans les tercets d'« Orphée » :

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre !⁸

La majuscule souligne l'importance du bâtiment, dans un poème qui met en scène la puissance pragmatique du chant. Avec le nom du personnage et sa qualité initiale « l'Admirable », ce sont les uniques majuscules dans ce texte. Nous reviendrons par la suite sur les pouvoirs de cet Orphée bâtisseur, mais il convient de noter l'importance de ce bâtiment dans l'évocation d'un Orphée ancien, le temple nous entraînant immédiatement dans un espace-temps bien défini. Le poème se referme donc sur la mention du temple et de la lyre, essentiels dans la représentation d'un Orphée profondément ancré dans l'Antiquité dont il est issu et à laquelle il est toujours rattaché. Dans « Le Vendredi du crime » de Desnos, en revanche, ce lien est plus lâche, avec la mention des « murailles [qui] se construisent au son

¹ *Ibid.*, p. 490.

² *Ibid.*, p. 675 (I, 1).

³ *Ibid.*, p. 678 (I, 6).

⁴ *Ibid.*, p. 705 (II, 15).

⁵ *Ibid.*

⁶ Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 455.

⁷ *Ibid.*

⁸ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 77.

du luth d'Orphée »¹. La référence aux « trompettes de Jéricho »² au vers suivant confirme qu'Orphée appartient à un avant mythique, le temps des aèdes et même celui de la Bible, sans qu'il soit possible, ni souhaitable, de préciser de quelle époque il s'agit. Dans la plupart des versions du mythe évoquant la descente aux Enfers, enfin, on constate que les poètes maintiennent le terme d'*Enfers*, au pluriel, qui renvoie aux Enfers de l'Antiquité, et ne les modernisent pas en *enfer* chrétien³. Chez Ebba Lindqvist ou Marie-Jeanne Durry, il est aussi fait mention de l'Hadès, nom grec pour désigner le royaume des morts.

Les réécritures soulignent alors la distance entre l'espace dans lequel il évolue et celui du sujet lyrique. Dans *Le Fard des Argonautes* de Desnos, par exemple, le personnage se trouve d'emblée placé à l'imparfait : « Mais Orphée sur la lyre attestait les augures »⁴. Dans « Orphée bâtit une ville » de Norge, nous trouvons le passé simple : « Et tel fut le chant d'Orphée »⁵, avec une structure rappelant certaines traductions de la Bible⁶. Dans « Ecusson de Picasso » de Cocteau, on retrouve le même principe, à l'imparfait :

Les objets imitant les animaux d'Orphée
Le suivaient dans un monde où règnent d'autres lois
Les formes écoutaient les ordres de sa voix
Et sa main les guidait parce qu'elle était fée.⁷

Avec l'imparfait, « procès situé hors de l'actualité présente du locuteur »⁸, Orphée est enfermé dans un passé révolu séparé du présent de l'énonciation. Dans son « Hommage à Rilke », c'est l'emploi du passé simple qui appuie cette représentation : « S'il fut Orphée et Eurydice un seul fantôme »⁹. De même, dans « Appogiature », les verbes sont aux temps du récit, notamment dans les deux premières strophes :

Embelli de pourpres farouches
Et par sa jeune éternité
Un dieu grec fier d'avoir été

¹ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 109.

² *Ibid.*

³ Il existe une exception : les réécritures de Jouve, qui utilisent le singulier pour évoquer l'enfer. Mais il ne s'agit pas d'un enfer chrétien non plus, puisque la transcendance a ici déserté les lieux.

⁴ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 18.

⁵ Norge, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 454.

⁶ On pourrait d'ailleurs s'intéresser au type de vers utilisé par Norge dans ce poème : certains rappellent très clairement le verset, notamment au début du texte, ce qui appuierait l'interprétation proposée ici (sur les liens entre verset et textes sacrés, voir notamment M. Aquien, *Dictionnaire de poétique, op. cit.*, p. 314), tandis que d'autres sont plus proches du vers libre.

⁷ J. Cocteau, *op. cit.*, p. 828.

⁸ M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 2005, p. 305.

⁹ *Ibid.*, p. 913.

Afin d'être de bouche en bouches

Délirait debout sur un roc
De Delphes armé d'une harpe
Semblable à quelques branches écharpe
D'aurore autour des cris du coq¹

On reconnaît sans peine Apollon, père spirituel d'Orphée derrière ce « dieu grec » en *délire*², portant sa « harpe ». Le personnage est placé dans un passé indéterminé, qui renvoie à l'origine du jour, que l'on devine dans l'« aurore » et les « cris du coq » au dernier vers. Dans « *Mésaventure d'Orphée* », enfin, on retrouve un principe similaire :

Un poète mourut après avoir été.
Jamais de sa démarche il ne laissait de trace.
Les monstres lui plaisaient comme au chantre de Thrace...
C'était l'ennui mortel de l'immortalité.³

Orphée se trouve dans la valeur accomplie de l'infinitif passé « avoir été »⁴, appuyée par le sémantisme du verbe *mourir*. L'ancienneté du personnage porte donc aussi le risque de sa propre disparition. Toutefois, Cocteau ouvre une autre possibilité, la « trace »⁵, autrement dit l'écriture poétique et la possibilité de voir le poème s'étendre sur la durée – possibilité pourtant immédiatement refusée par « l'ennui mortel de l'immortalité », qui condamne cette vaine quête d'éternité.

La représentation d'un Orphée ancré dans le passé est alors une manière de souligner son extraordinaire persistance dans l'espace poétique. Dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, par exemple, la référence à ce passé lointain se dit au passé simple, mais est toujours reliée au présent de l'indicatif, moment de l'écriture :

¹ *Ibid.*, p. 951.

² Le terme *délire* n'est jamais anodin dans les réécritures du mythe d'Orphée. En effet, il est souvent associé à la lyre, chez Apollinaire ou Cuttât. Il évoque aussi les phases de délire des Ménades, servantes de Dionysos, qui est ici le signe que la figure d'Orphée glisse progressivement du côté du dionysiaque (c'est-à-dire, pour le dire rapidement, du chaos), alors qu'il est censé se situer du côté de l'apollinisme (c'est-à-dire de l'harmonie).

³ J. Cocteau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 633.

⁴ On retrouve l'infinitif passé lié au personnage dans « Appogiature », cité plus haut.

⁵ Nous l'avons vu en introduction, le motif de la trace est une métaphore de la réécriture, empreinte laissée par le poète dans l'espace de la littérature, qui marque à la fois la persistance du personnage par-delà la mort de l'auteur, et le risque de sa disparition ou du moins de son effacement.



Orphée

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.¹

Dufy, l'illustrateur du recueil, rend d'ailleurs compte de l'hybridité du personnage entre passé et présent, dans l'extrême classicisme de la représentation d'un Orphée nu, portant une simple cape, la lyre dans la main gauche. Il s'inspire là des Orphées de la peinture du dix-neuvième siècle, entre autres chez Moreau². Ce portrait à l'antique est un clin d'œil non dissimulé aux sculptures grecques et romaines. Dans ce premier recueil, Apollinaire trouve en lui une certaine légitimation, qui explique la transition opérée des temps du récit aux temps du discours. On est d'ailleurs frappé de constater que si dans les vers du *Bestiaire* on trouve majoritairement du présent de l'indicatif, les notes de l'auteur reprennent le récit du mythe d'Orphée à l'imparfait, au passé simple et au plus-que-parfait :

*Orphée était natif de la Thrace. Ce sublime poète jouait d'une lyre que Mercure lui avait donnée. Elle était composée d'une carapace de tortue, de cuir collée à l'entour, de deux branches, d'un chevalet et de cordes faites avec des boyaux de brebis. Mercure donna également de ces lyres à Apollon et à Amphion. Quand Orphée jouait en chantant, les animaux sauvages eux-mêmes venaient écouter son cantique. Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts. Fondé dans la magie, il connut l'avenir et prédit chrétiennement l'avènement du sauveur.*³

Là où le lecteur attend une explication, il découvre un nouvel espace poétique, en prose cette fois, où le poète renoue avec la narration. Alors que l'on ne trouvait nulle part trace du récit des aventures d'Orphée dans le recueil, les notes soulignent la distance qui sépare le sujet lyrique, celui qui endosse la première personne dans *Le Bestiaire* et vient se confondre avec Orphée, et le personnage. Cette opération de fusion dans le poème (avec l'emploi du présent et des marques de la première personne) et de distanciation dans les notes (avec l'emploi des

¹ G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145.

² C. Barbillon, « Quelques occurrences d'Orphée dans les arts de la deuxième moitié du XIXe siècle », op. cit., p. 71 : « Sa représentation la plus classique, héritière de celles de l'Antiquité, est celle d'un jeune homme, nu, la lyre à la main, un ou plusieurs fauves subjugués à ses pieds ».

³ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 175.

temps du récit et de la troisième personne) souligne l'ambiguïté qu'entretient Apollinaire avec la figure mythique, lui qui, plus tard, dans « Mareï », prendra ses distances.

On peut ainsi comparer deux vers de l'œuvre d'Apollinaire pour mesurer cet écart : « Mes doigts sûrs font sonner la lyre »¹ du *Bestiaire* et « Car Orphée amoureux fut tué par les femmes »² du *Guetteur mélancolique*. L'utilisation de la troisième personne et du passé simple passif met en valeur le chemin accompli par Apollinaire depuis *Le Bestiaire*. Ce procédé est à mettre en rapport avec l'adjectif « vieille », qui qualifie l'instrument du chantre thrace dans « Le Départ » :

Et cette lyre accorde et mon cœur et ses yeux
Lyre trop vieille image mot délicieux³

Tout se tient dans l'utilisation de l'adverbe intensif « trop », à valeur hyperbolique. La mention de la lyre, pourtant fréquente dans l'œuvre d'Apollinaire, se teinte d'une dimension critique, que souligne la juxtaposition des groupes nominaux : la lyre n'est plus un objet à part entière, elle qui semble avoir « trop » vieilli, elle est « image » ou « mot », quittant l'espace physique pour l'espace poétique, dont elle ne peut s'évader. Pour Apollinaire, sa présence est donc tendue entre le maintien et la tentation de sa disparition.

II. Un personnage à l'Antique

La représentation d'un Orphée ancien passe aussi par la création d'un espace spécifique qui le replace dans un contexte temporel précis. Dans notre corpus, deux tendances se dessinent : soit le personnage est plongé dans un univers contemporain, soit il est replacé dans son contexte « initial », celui de la Thrace antique. Dans cette section, nous nous intéresserons uniquement au second cas, le premier sera traité plus tard dans cette étude. Le lieu qui fascine ainsi les auteurs de notre corpus correspond à une matrice⁴ : il s'agit de l'espace méditerranéen, sur terre comme sur mer. Le destin d'Orphée se joue là, lui qui a traversé cette mer avec les Argonautes, jusqu'aux rives de l'Égypte ou de la Libye⁵. Ce lieu incarne une époque, il est le berceau de la civilisation européenne, mère des littératures qui

¹ *Ibid.*, p. 146.

² G. Apollinaire, *Œuvres poétiques.*, *op. cit.*, p. 514.

³ *Ibid.*, p. 578.

⁴ M-C. Huet-Brichard évoque la « cellule génératrice » (*Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 88-89), tandis que pour Södergran « la société d'autrefois [est] comme la cellule-mère qui doit être nourrie jusqu'à ce que les individus qu'elle produit puisse ériger le nouveau monde » (« the old society as the mother cell, which must be sustained until the individuals it produces can raise the new world », dans *The Poet who created herself – The Complete Letters of Edith Södergran to Hagar Olsson with Hagar Olsson's Commentary and the Complete Letters of Edith Södergran to Elmer Dikoni*, traduction de Silvester Mazzarella, Norvik Press, 2001, p. 24). On retrouve cette image chez Gottfried Benn, qui évoque lui les « cellules orphiques » (« Orphische Zellen », dans *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 72).

⁵ Dans *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, au troisième siècle avant J.-C., « les navigateurs échouent en Libye » (A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, *op. cit.*, p. 80.).

ont marqué l'ensemble du continent, les pays de langues dites latines comme les cultures germaniques dont sont issues l'allemand et le suédois. Le personnage évolue dans cet espace du sud, bien que les auteurs qui le reprennent ici soient presque tous du nord. Par le biais d'Orphée s'effectue ainsi une nouvelle migration.

1. La mer des Anciens

Dans le mythe, la mer est un espace fondamental, car elle correspond aux années de jeunesse du personnage¹. La première représentation connue d'Orphée reprend ainsi l'épisode de l'expédition des Argonautes, au sixième siècle avant J.-C.². C'est donc d'abord cet appel de la mer qui constitue le lieu de naissance du personnage, tout en étant un épisode fondateur car il renvoie à l'apprentissage d'Orphée, qui enchante pour la première fois les arbres afin de construire le navire qui les emportera, et qui « calme aussi bien les flots que les compagnons qui se querellent ou ceux qui pourraient leur nuire »³. C'est encore une fois la mélodie qui tient lieu de fil conducteur à ces épisodes, qui mettent en valeur le pouvoir du chant d'Orphée.

La Méditerranée est une matrice, car « tout en elle a des résonnances infinies »⁴. Dans le cadre du mythe d'Orphée, la mer est alors moins géographique qu'historique, car elle représente l'Antiquité grecque et latine, l'époque des héros et des mythes, d'Homère, Ovide et Virgile, de ceux qui l'ont explorée et domptée parce que elle était la mer du milieu des terres, au centre du monde connu. C'est une Méditerranée littéraire qui s'offre au lecteur de notre corpus, qui fascine pour l'énigme qu'elle contient, mais aussi pour sa capacité à rejoindre le

¹ Dans *Les Visages d'Orphée*, le voyage en Egypte correspond ainsi aux années d'éducation d'Orphée (*op. cit.*, p. 16), tandis que l'épisode des Argonautes (*Ibid.*, p. 16-17) suit immédiatement.

² M. Christopoulos, "The Spell of Orpheus", *op. cit.*, p. 206 : « La preuve archéologique la plus ancienne dont nous disposons sur Orphée est la célèbre métope du trésor sicyonien de Delphes, que l'on date provisoirement de la fin du premier quart du sixième siècle avant J.-C., probablement à l'époque où Clisthène était au pouvoir. La métope montre le navire Argo, avec Orphée à son bord, tenant sa lyre, ainsi que les Dioscures et un autre musicien (Musée ou Linos). » ("The earliest archaeological evidence we have of Orpheus is the well known metope from the Sikyonian Treasury at Delphi, provisionally assigned to a date at the end of the first quarter of the sixth century B.C., probably during Cleisthenes' period in power. The metop shows Argo with Orpheus on board, holding his lyre, together with the Dioskouroi and another musician (Musaïos or Linos).") *Ibid.*, p. 206 : « La référence à Orphée la plus ancienne en littérature apparaît en lien avec l'expédition des Argonautes, dans la quatrième ode des *Pythiques* (462 B.C.) » ("The earliest literary reference to Orpheus in connection with the Argonauts' expedition occurs in Pindar's fourth Pythian Ode (462 B.C.).") A. Béague conteste cependant cette théorie et fait remonter à une période encore plus ancienne les premières traces du personnage dans la littérature : « les premières occurrences du nom d'Orphée commencent au 6^e siècle avant J.-C., chez les poètes Ibycos et Simonide ».

³ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, *op. cit.*, p. 17. La version des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes détaille ainsi les différentes étapes de l'épisode, aux chants I, II et IV. Pour plus de détails sur cette version antique, on pourra consulter le commentaire et la traduction des passages consacrés au chantre thrace dans *Les Visages d'Orphée* de Béague (*op. cit.*, p.74-80).

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée, Hymnes orphiques*, *op. cit.*, p. 144.

passé lointain et le présent. Pour Valéry, « Méditerranéen de race »¹, elle fonde l'Europe², car elle est un lieu d'engendrement de la culture, des arts, de la littérature, de la pensée sous toutes ses formes, avec comme véhicules ces bateaux qui la sillonnent, la Méditerranée, « placée au centre des pays civilisés, semée d'îles riantes, baignant des côtes plantées de myrtes, de palmiers et d'oliviers, donne sur-le-champ l'idée de cette mer où naquirent Apollon, les Néréides et Vénus »³. En effet, elle est un des berceaux de notre civilisation, elle qui

offre un cadre idéal pour les fantasmes et les allégories de la race humaine. Elle nourrit les représentations et les images les plus originales. La Méditerranée est bien un lieu mythique, fictif et fantaisiste. Toutes les convictions s'articulant par exemple autour de la mort, de la renaissance et du jugement de l'âme ont été conçues en Egypte antique, pays du bassin méditerranéen. Des personnages tels qu'Apollon, Œdipe, Zeus, Héraclès et d'autres, figures fondamentales d'un héritage culturel, nous viennent de la mythologie grecque. Cupidon, Diane, Vénus, Mercure, Saturne et Jupiter sont autant de noms que l'on retrouve dans la mythologie romaine. Notons que les mythes, sources qui façonnent la pensée des peuples et les inspirent dans leur vie, nous viennent principalement des pays méditerranéens, comme si cette mer jouait le rôle de Muse.⁴

Orphée naît dans ce creuset, « sorte de pré-Europe »⁵, entre l'Antiquité grecque et latine, deux civilisations qui échangent et fertilisent l'espace européen, qui petit-à-petit va se décentrer, d'Athènes à Rome, jusqu'au nord, en Europe occidentale, et même au-delà de l'Atlantique : « sur ses bords, où tant de peuples s'étaient déjà mêlés et heurtés, et instruits les uns les autres, vinrent, au cours des âges, d'autres peuples encore, attirés vers la splendeur du ciel, par la beauté et par l'intensité particulière de la vie sous le soleil »⁶. Orphée fonde ainsi sa qualité d'européen dans ce lieu particulier qui correspond à une époque clairement identifiée, celle de l'apogée de ces civilisations où le mythe prend pied, bien avant la naissance du

¹ H. Laurenti, Avant-propos à *Paul Valéry, Mare nostrum*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1989, p. 6 : « la Méditerranée, c'est aussi tout le contexte d'une jeunesse riche d'appétit intellectuel ». Dans « Journal de bord » (*Ibid.*, p. 46), Laurenti évoque la « véritable vocation maritime » de Valéry, qui fonderait l'origine d'une explication mathématique du monde et de la poésie (*Ibid.*, p. 47). Pour C. Sabbagh, elle est « la mer des origines » à laquelle Valéry est « Lié, par le cœur » (« Le "Corps de l'eau" », dans *Paul Valéry, Mare nostrum, op. cit.*, p. 65). La mer, loin d'être un motif anecdotique, est bien, paradoxalement, l'une des sources de son lyrisme, source d'autant plus importante que la mythologie et la Grèce occupent une place tout aussi importante dans son œuvre. Pour Sabbagh, « La géographie de l'œuvre valéryenne est simple et ses paysages peu diversifiés : l'île, la presqu'île, la grotte de Calypso, le vaisseau qui navigue, Ulysse et la sirène.. » (*Ibid.*, p. 65). De la Méditerranée, le poète retient les grandes étendues bleutées et aux grands textes qu'elle a bercé, avec leurs mythes. Elle n'apparaît cependant pas dans son « Orphée », mais nous éclaire du rapport que d'autres auteurs entretiennent avec le personnage à cette époque.

² P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 1004 : « Au sud, [L'Europe] borde une illustre mer dont le rôle, je devrais dire la fonction, a été merveilleusement efficace dans l'élaboration de cet esprit européen qui nous occupe ».

³ F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 212.

⁴ M. Ibrahim, « Unité et diversité des identités euro-méditerranéennes », dans *International Journal of Euro-Mediterranean Studies*, volume 2, numéro 2, 2009, p. 160.

⁵ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 1004.

⁶ *Ibid.*

Christianisme. La Méditerranée, comme Orphée, se trouve alors au croisement d'influences diverses :

Etonnante civilisation méditerranéenne qui, au fur et à mesure de son déploiement, balisa les trajectoires de notre culture, fixant l'un après l'autre les repères majeurs de notre histoire et faisant de nous les dépositaires d'un héritage où l'alphabet fut phénicien, le concept grec, le droit romain, le monothéisme sémite, l'ingéniosité punique, la munificence byzantine, la science arabe, la puissance ottomane, la coexistence andalouse, la sensibilité italienne, l'aventure catalane, la liberté française et l'éternité égyptienne.¹

Nous retrouvons ces diverses influences à la surface du mythe, traces de l'Antiquité gréco-latine à l'Egypte ancienne, qui marquent Orphée de leur présence.

Pour Pierre Emmanuel, cette mer représente « le livre entier aux mythes noirs »² et concentre toute l'histoire, avec ce jeu de mots entre la *mer* et la *mère*, symbole de fécondité :

Elle, qui vit tomber les mythes et Icare
et la harpe du ciel diurne se briser
contre la nuit cruel rocher de Prométhée
Elle, que pressentait Orphée en Eurydice
Elle, dont résonnait la conque de l'Enfer
qu'Orphée toujours entendait bruire à son oreille
Elle, qui nourrissait de ténèbres de sang
et l'esprit à perte d'azur d'un bleu terrible
Elle, par qui le sang de l'homme fut pensé
et l'abîme incarné pour scandaliser l'homme
Elle, qui fit saigner la Croix sur les idées
et marqua cette mer d'une croix écarlate
pour la hisser au mât de son éternité,
la Vierge amère nue dont le sexe est la mer
la Mère au ventre déchiré par les armées
mais que toujours la Nuit refait de sa substance
et rend éblouissante au soleil de la Mort,
par un regard intérieur au regard même
par un effort vers l'origine et vers le sein
rouvrant la plaie virginisée de la naissance
change le sang et la ténèbre en charité
et l'esprit en matière tendre de beauté³

La Méditerranée concentre les « mythes noirs » du poète par l'énumération initiale de cette longue strophe, mise en valeur par l'absence de ponctuation : Icare tout d'abord, Prométhée et Orphée ensuite. La mer, rapprochée de la génitrice par leur proximité phonique et l'enjambement « la mer / La Mère », fait de cette étendue d'eau un élément nourricier tout autant qu'un agent de la mort, avec la métaphore du sang qui traverse la strophe et l'emploi du verbe *nourrir* lié aux « ténèbres ». La violence faite à la mère / mer rejoint la question de l'origine. La métaphore de l'engendrement féconde la représentation de la Méditerranée

¹ J. Maïla, « Mare Nostrum », dans *Etudes*, février 1997, p. 44.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 145.

³ *Ibid.*, p. 145-146.

comme lieu de naissance du personnage, car elle est aussi le lieu où les corps peuvent s'unir, au tout début de ce texte :

C'est ici que se devêtit la grande aimée
dont la magique nudité hante ces rives
[...] c'est Orphée
se fouillant de ses mains Eurydice aiguës
qui fait crier les cordes lyriques de la mer.¹

L'acte sexuel, violent, aboutit à l'élévation d'un son (il est ici *cri*), où la mer, Eurydice et la lyre ne font plus qu'un. Ces trois instances permettent l'élévation du chant, comme dans « Cellules orphiques » de Gottfried Benn où l'on retrouve l'équivalent allemand de *crier* :

Nach andern Meeren ein, schon nähern sich die Küsten, die Brandungsvögel schrein. ²	vers les autres océans, déjà les côtes s'approchent Les oiseaux du ressac crient.
--	---

A la fois découverte du monde (chez Gottfried Benn ce sera Zanzibar, à la strophe suivante) et du son qui s'incarne dans le cri, le poème se lance vers l'« autre » (« anderen »), grâce au verbe *nähren* (*s'approcher*) et à la préposition directive « nach » qui introduit le vers. La mer est alors pour Orphée le moment d'une initiation, d'un défi face à cet élément que l'homme ne peut maîtriser. Ainsi, pour Roger Munier, dans la section I de la première partie d'*Orphée – Cantate*, l'expédition des Argonautes valorise le pouvoir de sa mélodie :

Mon chant rythmait la cadence des rameurs. Il accordait leur effort unanime, le décuplait dans la course sur l'élément dangereux, mais offert et praticable en sa surface, assurait l'entente avec lui. Et le bateau rapide glissait ainsi, se gardant de l'abîme, à la surface accueillante de la mer. Il allait sur l'abîme et porté par l'abîme, à la pointe avancée de l'apparence, au plus extrême, là où le péril à tout instant menace, et porté par l'extrême. J'assurais, par mon chant, l'équilibre du parcours.³

Le « chant » est un principe organisateur de l'univers, qui renvoie d'ailleurs aux théories néoplatoniciennes associant mouvement des planètes et musique. La mélodie impose alors un *rythme*, une « cadence ». L'Orphée de Roger Munier maintient alors une « entente », un « équilibre » harmonieux dans un monde pourtant menacé par l'ombre, « l'élément dangereux », « l'abîme » répété à trois reprises et même « le péril ». Roger Munier représente ainsi un Orphée équilibriste, qui marche sur la corde⁴, défiant les risques que la vie impose à l'être, entre une apparente sécurité (« la surface accueillante de la mer ») et le danger. Or c'est

¹ *Ibid.*, p. 144-145.

² G. Benn, „Orphische Zellen“, dans *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 72.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 23.

⁴ On peut ainsi penser à l'acrobate de Valéry (*Cahiers*, Paris, Gallimard, 1974, t. 2, p. 1093) : « Celui qui écrit en vers danse sur la corde. Il marche, sourit, salue, et ceci n'a rien d'extraordinaire jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que cet homme si simple et si aisé fait tout cela sur un fil de la grosseur d'un doigt ».

la musique qui permet cet « équilibre », comme le souligne l'emploi de la préposition *par* : « J'assurais, par mon chant, l'équilibre du parcours »¹.

La réécriture de cet épisode voit ainsi le plus souvent s'épanouir la représentation d'un Orphée au chant pacificateur, comme dans *Le Fard des Argonautes* de Desnos, où la violence de la mer, avec ses « flots [qui] choqueront des arêtes humaines »², s'oppose à la mélodie d'Orphée :

Mais Orphée sur la lyre attestait les augures ;
Corneilles et corbeaux hurlant rauque leur peine
De l'ombre de leur vol rayaient les sarcophages
Endormis au lointain de l'Égypte sereine.³

La conjonction « mais », à l'initiale de ce quatrain, souligne la puissance du chant, qui pourtant ne vainc pas la mer déchaînée dont « Les vagues sont venues mourir contre la proue »⁴ et menacent le navire. « Le Dauphin » du *Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire développe cette image négative, avec la rime « la mer » / « amer » et le dernier terme du quatrain :



Le Dauphin

Dauphins, vous jouez dans la mer,
Mais le flot est toujours amer.
Parfois, ma joie éclate-t-elle ?
La vie encore est cruelle.⁵

Huit poèmes de ce recueil sont dédiés à l'espace maritime, soulignant les dangers qui le caractérisent comme « les tempêtes »⁶ ou ceux qui l'habitent, notamment dans la gravure

¹ *Ibid.*

² R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée, op. cit.*, p. 163.

⁶ *Ibid.*, p. 165.

d'« Orphée »¹ où la mer est saturée de créatures plutôt inquiétantes (poissons, navires, baleine, coquillages au premier plan, squelette de poisson, être fabuleux à la droite du personnage) :



Orphée

Que ton cœur soit l'appât et le ciel, la piscine !
Car, pêcheur, quel poisson d'eau douce ou bien marine
Égale-t-il, et par la forme et la saveur,
Ce beau poisson divin qu'est JÉSUS, Mon Sauveur ?

Les animaux marins du cortège d'Orphée se composent de créatures plus ou moins malveillantes : « Le Poulpe », « monstre inhumain »² ; « La Méduse », « Aux chevelures violettes »³ ; « Les Sirènes », « oiseaux maudits » qui « Savent de mortelles chansons / Dangereuses et inhumaines »⁴. On retrouve d'ailleurs ces « étranges créatures »⁵, « attirés des profondeurs menaçantes »⁶, dans *Orphée – Cantate*. La mer est ainsi bien le lieu du défi, qui met en jeu les qualités du *carmen*. Le voyage d'Orphée, à l'image de son apprentissage de poète et de chanteur, trouve sa force dans le dépassement de la limite que peut représenter la Méditerranée pour l'homme de l'Antiquité⁷ :

Toute traversée de l'apparence est dangereuse et l'enfant même n'y fait pas sans chute ses premiers pas. Chacun doit l'accomplir à sa manière, suivant un itinéraire

¹ *Ibid.*, p. 162.

² *Ibid.*, p. 164.

³ *Ibid.*, p. 165.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*

⁷ F. Braudel, *La Méditerranée : histoire et espace*, Paris, Flammarion, 1985, p. 47 : « La mer, il faut essayer de l'imaginer, de la voir avec le regard d'un homme de jadis : comme une limite, une barrière étendue jusqu'à l'horizon, comme une immensité obsédante, omniprésente, énigmatique. »

plus ou moins balisé, mais certains n'ont de cesse qu'ils ne s'y risquent absolument.¹

La métaphore de l'enfant renvoie à ce que représente la mer : un apprentissage. Orphée affronte alors le danger (« dangereuse », « risquent »), dont l'enjeu est de taille, avec la double négation « pas sans ». Orphée rejoint alors le mythe d'Icare, comme dans le poème de Pierre Emmanuel cité plus haut.

Dans *Hymnes orphiques*, comme chez Roger Munier, l'épisode de l'expédition des Argonautes est une épreuve. Dans « Orphée sur le navire Argo », la mer est un obstacle que le chanteur thrace doit franchir :

Un chêne convulsé par l'effort de la sève
te domine, tout hérissé de vents mortels
et déchirant tes flancs sacrés s'agrippe en vain
aux os fluides de la mer ; il veut la terre
dont les larmes et le regret peuplent la mer,
la terre ancienne au goût de sel et d'eaux cendreuses²

Le navire Argo fait face à des conditions de navigation extrêmes, qui mettent en valeur la puissance d'Orphée, ouvrant vers cette « terre ancienne » qui s'offre aux voyageurs intrépides. La violence de la houle (avec les adjectifs verbaux « convulsé », « hérissé », « déchirant ») menace « la terre ancienne », elle-même marquée par la destruction, avec ces cendres qui referment le vers (« eaux cendreuses »). L'arbre ayant permis à construire le bateau, « le vieux chêne-pensée »³, devient un personnage à part entière, lui qui avait été envoûté par le chant d'Orphée. C'est à lui d'enchanter maintenant ce qui l'entoure, en l'occurrence les flots, héritant ainsi des pouvoirs du chanteur thrace : « Il parle ! et mue les vents en masses noires »⁴. Mais la mer reste un lieu inquiétant qui « ronge déjà leur front »⁵ et où « Le vaisseau sombre dans l'argile encore glauque / déjà ferme sous les serres du dément / pétrisseur de la chair des dieux »⁶. Le navire avance alors « sur la mer et les chairs des morts entrechoqués »⁷, ne laissant à Orphée d'autre horizon que les Enfers qu'il devra bientôt affronter.

2. Les terres des Anciens

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 25.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 121.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Ibid.* La personnification du chêne fait de lui un avatar d'Orphée, mais aussi du Christ, lui qui avance « au nom du verbe saint » (*Ibid.*).

⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁷ *Ibid.*, p. 121.

Au-delà de la mer, la Méditerranée correspond aussi à la terre qui compose étymologiquement son nom. Orphée, lui, vient du nord de la Grèce, il est « le Thrace » (« der thrakische »¹) à la fin du dernier « Orphée » de Günter Kunert². Ces allusions au lieu ne sont pas à prendre à la légère. Il ne s'agit pas seulement de localiser la figure mythique. Ainsi, quand l'Orphée de Roger Munier évolue « *dans la campagne, à travers les prés déserts ou sur les bords du Strymon* »³, ce n'est pas par pure convention. En effet, on ne peut comprendre Orphée que dans son contexte géographique, au cœur même de l'Europe : « Orphée, né au nord de la Grèce, ne peut pas être transféré dans un autre continent que l'Europe »⁴. Que faire alors des Orphée américains, africains, russes ? N'y a-t-il pas d'Orphée au-delà des frontières de l'Europe ? Dans notre corpus, il semble toutefois qu'Orphée soit davantage représenté dans l'espace méditerranéen (ce qui n'implique en rien la provenance ou la nationalité de celui qui écrit). Orphée, dans les textes antiques⁵, se définit par ce lieu d'origine : la Thrace et la Grèce permettent au lecteur de le situer, tant d'un point de vue locatif que temporel. Chez Gottfried Benn, il est ainsi question de Delphes dans « Cellules orphiques » (« Orphische Zellen »⁶), mais aussi de l'Erèbe ou du « Rhodope inhospitalier » (« dem unwirtlichen Rhodope »⁷) dans « Mort d'Orphée » („Orpheus' Tod“). Sous la plume de Roger Munier ou encore d'Apollinaire, Orphée annonce : « J'ai été instruit par le vent de Thrace »⁸ ; « Du Thrace magique, ô délire ! »⁹. Dans les deux textes, cette indication locative introduit la réécriture, comme si Orphée ne pouvait prendre forme que

¹ G. Kunert, *Warnung vor Spiegeln Gedichte*, op. cit., p. 36.

² A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 16 : « Il est né en Thrace, le plus souvent au Nord-est de l'Olympe, en Piérie (à Leibethra) près d'un sommet ? Le lieu de sa naissance est appelé pays des Ciconiens ou des Odrysses ou des Bistonien ou des Sistonien ou des Gètes ou des Piérides. Le site est localisé sur une montagne, l'Hémus ou le Rhodope ou l'Hismarus soit à proximité d'un fleuve, le Strymon, l'Hèbre ». On se rappelle d'ailleurs qu'Ovide insiste particulièrement sur sa provenance géographique dans *Les Métamorphoses* puisqu'il est « le chantre du Rhodope » (« Rhodopeius [...] vates », Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 510).

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 85.

⁴ P. Brunel, « Les Vocations d'Orphée », dans B. Bricout (dir.), *Le Regard d'Orphée – Les mythes littéraires de l'Occident*, op. cit., p. 39.

⁵ On peut rappeler ici les premiers vers des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, traduits par A. Béague, op. cit., p. 74 : « En premier mentionnons Orphée, qu'un jour Calliope en personne, unie, dit-on, au Thrace (Eagre, a enfanté près du sommet du mont Pimpleia. ».

⁶ G. Benn, *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 72 : „le chant delphique“ („das delphische Lied“).

⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁸ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 11.

⁹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 146.

dans cet espace particulier¹. En évoquant la « Thrace magique », le poète place d'emblée le personnage dans un temps fabuleux, celui où la magie avait cours.

La mention de la Grèce dans les réécritures voit se rejoindre passé et présent, et nous transporte alors dans ce temps primordial, celui du mythe. C'est d'ailleurs ce que propose Cocteau, dans le poème liminaire d'*Opéra*² :

GRECE :

Où le marbre et la mer frisaient comme un mouton,
Où les serpents noués décoraient le bâton,
Où de cruels oiseaux posaient des devinettes,
Où le navire était hérissé de houlettes,
Où le berger battait les aigles libertins,
Où l'inceste sans cœur, monté sur des patins,
Persécutait les rois, les reines de théâtre,
Avec ses cris de folle, avec ses yeux de plâtre...
Voilà si je ne m'abuse le style grec,
Les dieux (plutôt le diable) ayant plumes et becs,
Et coiffé d'un chapeau commode pour la fuite,
Mercure tenant à la main le chiffre huit.³

D'emblée, la Grèce n'est pas un lieu géographique, mais historique⁴, avec l'emploi de l'imparfait, marque d'antériorité. On retrouve ici, sous forme énumérative, tous les stéréotypes sur le « style grec » et la littérature ancienne selon Cocteau, qui évoque le « théâtre » : ses protagonistes (« le berger », « les rois, les reines », « les dieux », « Mercure »), les costumes des acteurs avec les masques en « plumes et becs », les décors (« la mer », « le navire »), les sculptures en « marbre » aux « yeux de plâtre ». À cette époque, Cocteau s'intéresse beaucoup aux mythes antiques⁵, il rédige notamment les pièces *Orphée* ou encore *Œdipe roi*, deux projets qui trouvent un écho dans « Eurydice » et « Œdipe roi » d'*Opéra*. Ce premier poème définissant la « GRECE », en majuscules, suivi de deux-points, fait alors office d'art poétique, que Claude Roy qualifie de « méthode [de] fouilles »⁶, où l'écriture poétique exhume ces trésors anciens.

La Grèce appelle à revenir sur les traces du mythe et de la littérature antique. Cet appel de la tradition littéraire et artistique fonde la validité d'Orphée. Comme la Méditerranée, elle projette un imaginaire extrêmement riche, lié à la littérature, à toutes les lectures qui ont pu

¹ D'ailleurs, en note, Apollinaire précise, commentant son propre vers de manière redondante : « *Orphée était natif de la Thrace.* » (*Ibid.*, p. 175).

² Dans ce recueil, on trouve d'ailleurs trois poèmes inspirés de l'Antiquité : « Eurydice », « Œdipe roi » et « La Toison d'or » (*J. Cocteau, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 527-528).

³ *Ibid.*, p. 518.

⁴ Pour M-P. Masson, ce rapport à la Grèce est caractéristique de l'ensemble de l'Europe, qui considère cet espace vis-à-vis d'un temps précis : « elle ne dépasse jamais le temps de la Grèce hellénistique » (« Ce que nous devons à la Grèce », dans *Paul Valéry, la Grèce, l'Europe, op. cit.*, p. 43).

⁵ On consultera à ce sujet, entre autres, la notice de la Pléiade, p. 1686.

⁶ J. Cocteau, *Le Passé défini III, 1954, journal*, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1983, p. 421.

être faites en amont, alors que le poète n'est encore qu'un lecteur, parfois un traducteur sur les bancs de l'école, et qu'il n'a pas pris la plume en son nom propre¹. Espace « de première classe »², « de toute première importance » pour Valéry, elle est une matrice car elle correspond à une origine d'où émerge la pensée sous toutes ses formes, de la littérature à la philosophie, en passant par la science :

cet espace lui-même devenait de siècle en siècle une création plus riche et plus surprenante, à mesure que la pensée se possédait mieux elle-même, et qu'elle prenait plus de confiance dans la merveilleuse raison et dans la finesse initiale qui l'avaient pourvue d'incomparables instruments : définitions, axiomes, lemmes, théorèmes, problèmes, porismes, etc.³

Fasciné par l'invention de la géométrie par les Grecs, Valéry rapproche cette nouvelle science de la poésie, faisant de ces penseurs des « argonautes de l'esprit »⁴.

A la Grèce répond enfin l'Égypte⁵, de l'autre côté de la mer, « berceau des sciences, mères des religions et des lois »⁶, perpétuant l'image de « l'Orphée des bois et l'Orphée des

¹ C'est pourquoi Chateaubriand, alors qu'il s'apprête à traverser la mer Adriatique, de l'Italie à la Grèce, rapproche immédiatement le lieu physique et la littérature, qui le déborde, comme autant de souvenirs : « J'étais là sur les frontières de l'antiquité grecque, et aux confins de l'antiquité latine. Pythagore, Alcibiade, Scipion, César, Pompée, Cicéron, Auguste, Horace, Virgile, avaient traversé cette mer. Quelles fortunes diverses tous ces personnages célèbres ne livrèrent-ils point à l'inconstance de ces mêmes flots ! Et moi, voyageur obscur, passant sur la trace effacée des vaisseaux qui portèrent les grands hommes de la Grèce et de l'Italie, j'allais chercher les Muses dans leur patrie » (F-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, op. cit., p. 214). La Grèce répond chez lui à « géographie affective [...] et culturelle » (Philippe Antoine, « Chateaubriand en Égypte : le voyageur désenchanté », dans *Romantisme*, 2003, n°120, p. 27) car « la Grèce – celle d'Homère [est la] patri[e] de l'écrivain » (*Ibid.*). Il s'agit alors d'écouter, cette fois avec Hölderlin, les « Lauriers / [qui] bruissent sur Virgile » (« Lorbeern / Rauschen um Virgilius » dans Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, texte établi par Michael Knaupp, traduit par François Garrigue, édition bilingue, Paris, Editions la différence, 2005, 876-877) : dans « Grèce » (« Griechenland »), nous sommes transportés dans un ailleurs qui nous laisse entendre les liens existant entre le lieu et la poésie de « Virgilius », en latin. La Grèce est alors un lieu de mémoire, où « Les souvenirs sont nombreux. » (« Viel sind Erinnerungen. », *Ibid.*).

² P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 996.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 997.

⁵ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 16. Vadé recense les textes dans lesquels les références originelles au voyage d'Orphée en Égypte (*L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 54) : « une phrase d'Hérodote [...] et quelques passages de Diodore de Sicile ». Mais c'est au siècle des Lumières que s'épanouit cet épisode : « cette thèse de l'initiation d'Orphée en Égypte sera reprise avec prédilection par l'illuminisme du dix-huitième siècle » (*Ibid.*, p. 55).

⁶ F-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, M. Regard (éd.), Gallimard, 1969, t. II, p. 1133.

Pyramides »¹. Dans les versions modernes et contemporaines du mythe, on note alors parfois un retour à l'épisode égyptien d'Orphée². Souvent associée à l'expédition des Argonautes, l'Égypte constitue un arrière-plan exotique qui vient appuyer l'image d'un Orphée aussi ancien que les bâtisseurs de pyramides. Ainsi, on trouve quelques références à l'Égypte ancienne dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire, alors que le sujet lyrique deviendra plus tard « pharaon » et « souverain d'Égypte »³ dans « La Chanson du Mal-Aimé ». La première gravure du *Bestiaire* juxtapose ainsi le personnage avec une pyramide :



Orphée

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.⁴

¹ L. Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, op. cit., p. 366. Ces références sont, pour le domaine francophone, à mettre en perspective avec la progression du colonialisme français sur le pourtour méditerranéen, mais aussi – et cela concerne bien évidemment l'ensemble de l'Europe – avec les grandes découvertes de l'Égyptologie, dès le dix-huitième siècle. L'Allemagne et la France se passionnent pour ces découvertes archéologiques et historiques, mais aussi pour le déchiffrement de la langue, qui semble ouvrir à de nouveaux horizons, permettant dès lors d'accéder à de nouveaux textes et à une autre pensée, qui reste énigmatique. Hegel, qui consacre de nombreuses pages à l'Égypte ancienne dans son *Esthétique*, souligne ainsi que « les Égyptiens sont le peuple véritablement artiste, parce que, chez eux, l'esprit encore retenu, il est vrai, dans la réalité extérieure, fait effort, et montre une activité infatigable pour satisfaire ce besoin qui le tourmente, de manifester sa pensée au-dehors par des phénomènes naturels comme de façonner ceux-ci pour en faire des objets d'intuition, non de pensée. Mais leurs monuments restent encore mystérieux et muets, sans voix et sans mouvement, parce qu'ici même, l'esprit n'a pas encore trouvé la vie qui lui est propre, et ne sait pas encore parler le langage clair et intelligible de l'esprit » (F. Hegel, *Esthétique, Textes choisis*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 40). L'Égypte représente ainsi un mystère (Jay Lampert, « Hegel and Ancient Egypt: History and Becoming », dans *International Philosophical Quarterly*, XXXV, 1995, p. 43 : « Le sphinx, les pyramides, les hiéroglyphes, les mystères, les momies, les dieux à tête d'animaux – tous ces éléments de la culture égyptienne – manifestent précisément le problème de la question, l'énigme, le caractère caché de l'esprit à l'intérieur de la matière, la devinette. » (« The Sphinx, the pyramids, the hieroglyphs, the mysteries, the mummies, the animal-headed gods—all elements of Egyptian culture—manifest precisely the issue of the problem, the enigma, the hiddenness of spirit inside matter, the riddle. »)), à l'image du Sphinx, « monstre qui propose des énigmes » (Hegel, *Esthétique*, op. cit., p. 43.) et de ces pyramides dont les chercheurs contemporains ne savent toujours pas comment elles ont pu être construites. Et justement, cette énigme est fondamentale car elle fait de cette civilisation un « peuple véritablement artiste », fascinant les générations d'écrivains qui découvrent avec les archéologues ces trésors plus ou moins enfouis.

² Il est intéressant de noter que si au dix-neuvième siècle seul Ballanche s'était intéressé au voyage en Égypte dans le cadre du mythe d'Orphée malgré la tendance générale à évoquer ce pays et son histoire, au-delà du personnage et du mythe (Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 197), les poètes du vingtième siècle s'y penche peut-être plus volontiers, bien que cet épisode soit certes moins développé que celui de la descente aux Enfers.

³ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 46 : « Je suivis ce mauvais garçon / [...] Lui les Hébreux moi Pharaon // Que tombent ces vagues de briques / Si tu ne fus pas bien aimée / Je suis le souverain d'Égypte ».

⁴ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145.

La pyramide vient appuyer le mouvement vertical orchestré sur la gauche de la composition, avec ce que l'on peut identifier comme une tour Eiffel. Les deux bâtiments semblent alors participer d'un même mouvement, s'élevant vers le ciel nuageux qui surplombe Orphée. Ces éléments de décor sont essentiels pour situer chronologiquement le personnage, entre passé et présent. C'est probablement la mention d'Hermès Trismégiste¹ dans le texte d'Apollinaire qui motive l'apparition de cette étonnante pyramide sur la gravure. Mais ce n'est pas la seule référence qui traverse *Le Bestiaire*. En effet, à Hermès Trismégiste s'ajoute « Cléopâtre »² dans « Le Serpent », en référence à l'épisode de sa mort, mordue comme Eurydice par l'un de ces reptiles. On trouve ensuite dans « L'Ibis » une référence aux « bords du Nil »³. La mention de ce fleuve, à cheval sur le mythe et la réalité, fait écho au « Latin mortel » du vers précédent, comme pour lier dans l'espace du poème les deux antiquités dont il est ici question, de part et d'autre de la Méditerranée.

Rilke place lui aussi le chancre thrace dans cet espace, clin d'œil à son voyage de 1911 :

O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse
unseres Daseins, in Parken übergeschäumt, –
oder als steinerne Männer neben die Schlüsse
hoher Portale, unter Balkone gebäumt!

Oh, malgré le destin : les superbes débordements
de notre étant, mousseux dans les parcs, –
ou comme les hommes de pierre près des claveaux
des hauts portails, debout sous les balcons !

O die ehernen Glocke, die ihre Keule
täglich wider den stumpfen Alltag hebt.
Oder die *eine*, in Karnak, die Säule, die Säule,
die fast ewige Tempel überlebt.⁴

Oh, la cloche d'airain qui élève sa masse
chaque jour contre le terne quotidien.
Ou l'*unique*, à Karnak, la colonne, la colonne
qui survit à des temples presque éternels.

La référence au temple de Karnak, à Louxor en Egypte, vient ici appuyer une opposition fondamentale pour Rilke entre les colonnes « qui survivent à des temples presque éternels » (« die fast ewige Tempel überlebt »⁵) et « Aujourd'hui » (« Heute »⁶), à l'initiale des tercets :

Heute stürzen die Überschüsse, dieselben,
nur noch als Eile vorbei [...]⁷

Aujourd'hui ces excès se précipitent, les mêmes,
seulement encore en hâte [...]

Cette opposition entre un passé idéalisé, figé dans l'éternité, et un présent jugé excessif, superficiel, fonde la référence au temple égyptien, qui dure dans le temps. Au calme de

¹ J-P. Mahé, *Hermès en Haute-Egypte*, t.2, Laval, Presses de l'université de Laval, 1982, p. 72 : « Hermès est égyptien ».

² G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 149.

³ *Ibid.*, p. 173.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 709-710 (II, 22).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 710.

l'ancien répond alors la frénésie de l'actuel, ce que Rilke appelle le « nouveau » dans le sonnet I, 18 (« das Neue ») :

Hörst du das Neue, Herr,
dröhnen und beben?¹

Entends-tu le Nouveau, Seigneur,
vrombir et frémir?

L'Égypte, l'Ailleurs, est alors ce qui ouvre à une poétique de l'écoute, à travers le verbe *hören*, fondamentale pour l'Orphée rilkéen, et sur laquelle nous reviendrons.

Les détails s'accumulent dans *Les Papiers posthumes du Comte C. W.*, qui s'ouvrent sur : « C'était à Karnak » (« In Karnak wars. »²). L'« allée des Sphinx » (« die Sphinxallee »³), le « pylône » (« der Pylon »⁴) participent à la description du lieu dont

Der Wächter an dem Eingang gab uns erst

Le gardien à l'entrée nous fit comprendre d'abord

des Masses Schrek.⁵

l'ampleur de la masse.

Les proportions du temple⁶, vertigineuses, le font d'ailleurs ici déborder sur la strophe suivante, comme pour nous donner la mesure du bâtiment qui « portait / la nuit égyptienne » (« trug / Ägyptens Nacht »⁷). Pourtant, malgré l'écoulement du temps, le sujet lyrique précise :

[...] Seinem Heiligtume
Geht nie der Atem aus.⁸

[...] A son sanctuaire
ne manque jamais le souffle.

¹ *Ibid.*, p. 686 (I, 18).

² *Ibid.*, p. 904.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Hegel, dans son *Esthétique*, consacre une section au temple égyptien, dont il est lui aussi frappé par la taille et relève un détail architectural qu'évoque Rilke : « Ce sont des constructions ouvertes, sans toits, sans portes, sans allées, entourées de murailles et surtout de colonnades, de forêts de colonnes. Ces ouvrages embrassent la plus vaste étendue. L'œil se promène sur un grand nombre d'objets qui sont là pour eux seuls, pour l'effet qu'ils produisent par eux-mêmes, sans servir, soit de demeure à un dieu, soit de lieu de prière à ses adorateurs. Ils frappent d'autant mieux l'imagination par l'aspect colossal de leurs dimensions et de leurs masses » (Hegel, *op. cit.*, p. 29). Il consacre aussi quelques paragraphes au sphinx, « symbole de ce caractère propre de l'esprit égyptien », « symbole du symbolisme » (*op. cit.*, p. 42-43), et aux pyramides, à la « grandeur colossale » et qui [...] nous f[ont] réfléchir sur la durée des siècles » (*Esthétique, op. cit.*, p. 32). Le lecteur de Rilke retrouve là un solide intertexte qui correspond aux descriptions de Karnak dans les poèmes dont il est ici question.

⁷ *Ibid.* On ne peut s'empêcher de relier encore une fois ce vers avec l'*Esthétique* d'Hegel qui y explique la fonction de la colonne dans l'architecture classique : « La colonne n'a d'autre destination que celle de *supporter* [...]. Cette unique destination d'être un support a pour conséquence nécessaire que la colonne, avant tout, soit en rapport avec le poids qui repose sur elle, qu'elle conserve l'aspect de sa conformité au but, et par conséquent, ne soit ni trop forte ni trop faible [...] » (*Esthétique, op. cit.*, p.158).

⁸ R.M. Rilke, *Die Gedichte, op. cit.*, p. 906.

Karnak est dans l'esthétique rilkéenne un passage vers la création et renvoie au *souffle* de la poésie, qui n'est pas sans évoquer le premier vers du sonnet II, 1¹ : « Respiration, toi invisible poème ! » (« Atmen, du unsichtabres Gedicht ! »²). On retrouve ainsi le même terme, *atmen*, qui désigne la respiration et qui, dans *Les Sonnets*, est indispensable à l'écriture poétique, rejoignant là l'étymologie française qui relie *inspiration* et *respiration*. La vision de Karnak met ainsi en jeu l'écriture, à partir des restes d'une civilisation sur le déclin³.

D'ailleurs, dans la sixième *Élégie de Duino*, la référence à Karnak faisait déjà une apparition, mise en rapport avec le monde des « héros » (« Helden »⁴), et la description de « l'attelage vainqueur du roi sur les doux / bas-reliefs de Karnak » (« das Rossengespann in de milden / muldigen Bildern von Karnak »⁵). Le détail réaliste rappelle sans conteste la référence au bas-relief napolitain qui avait motivé l'écriture d'« Orphée. Eurydice. Hermès », l'espace antique, grec et égyptien, devenant la matrice d'une écriture qui oppose un passé glorieux et un présent qui l'est peut-être moins à ses yeux. La septième *Élégie* répond alors à la sixième, avec cette tension entre le présent, caractérisé par le mouvement (« Notre / vie passe en transformation » ; « Unser / Leben geht hin mit Verwandlung »⁶) et le passé, avec l'emploi de l'adverbe de temps « einmal » (« Là où autrefois se trouvait une maison durable » ; « Wo einmal ein dauerndes Haus war »).

Karnak est ainsi une expérience du pouvoir que possède le temps sur les pierres, indestructibles ou presque, face à l'humain, le périssable. C'est d'ailleurs ce qui intéresse Cocteau lorsqu'il associe le mythe d'Orphée à l'espace égyptien. Son poème « Phénixologie », pratique attachée au culte du phénix, cet oiseau mythique censé pouvoir renaître des ses cendres, adoré certes en Grèce, mais surtout en Egypte, souligne ainsi les effets du temps qui passe :

Entre en scène lauré d'amertumes Orphée
 Veuf opposant au deuil de sa tête de loup
 Un feu Saint-Elme ami de quelque lampe fée
 A rien pendue avec un fantôme de clou.

Il chante écorché vif le centre mort d'une onde
 Ou toile d'araignée au fil mélodieux
 Harpe d'un juif célèbre ivre de tour du monde

¹ Les textes ont été écrits à deux ans d'intervalle : *Les Papiers posthumes* datent de 1920 et 1921, tandis que *Les Sonnets* sont écrits en 1922. On pressent la continuité entre les deux.

² *Ibid.*, p. 695 (II, 1).

³ C. David, dans la notice de l'édition Pléiade des *Œuvres poétiques et théâtrales* de Rilke, renvoie d'ailleurs à un autre texte, le troisième *Poème phallique*, qui se referme sur l'image de la colonne : « Afin que / le libre dieu parmi ses troupes / jaillisse de la colonne qui d'extase s'écroule. » (*op. cit.*, p. 658). En effet, « la colonne de Karnak [...] avait, dès l'origine, un caractère phallique et initiatique » (*op. cit.*, p. 1641). Ce jaillissement peut aussi, au-delà de la métaphore sexuelle, particulièrement transparente, être compris comme celui de l'inspiration créatrice.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 650 (Sixième élégie).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 655 (Septième élégie).

Immobile à grands pas ainsi marchent les dieux.

Armé d'un seul regard pour tuer Eurydice
Nous vîmes grande ouverture une bouche d'enfer
Expédier au nom d'une innocente actrice
Le bouquet explosif des fleurs du fil de fer.

Et l'œil borgne de ce tournesol qui se cache
Afin de déposer aux procès du billot
Excite un jeune drôle à brandir une hache
Propre à mettre en valeur les houles du maillot.

Enclave désormais d'une grille de harpe
Sur l'égout d'une lune insensible à nos chants
Il sortait de la douve une bouche de carpe
Prévenu que le parc lâche ses chiens méchants.

Incestueuse abeille infidèle à sa ruche
Votre langue de feu colle au miel de la nuit
Et qui refuserait au Phénix une bûche
Pour le naïf espoir de renaître avec lui ?¹

La référence au phénix encadre le texte, du titre à l'avant-dernier vers, et souligne ce qui fascine Cocteau dans cette figure, tout comme dans celle d'Orphée : la régénération, avec l'emploi du verbe *renaître* au dernier vers, qui bien sûr fait écho à la réécriture du mythe. La lecture de son journal nous renseigne d'ailleurs sur le sens à accorder au titre du poème : « Dali parle beaucoup de la phénixologie (marcottage humain). Grâce à un peu de notre peau, à une rognure d'ongle, on pourra, dit-il, nous faire renaître exactement les mêmes, après notre mort »². Sorte de clonage avant l'heure, la phénixologie n'est rien d'autre que la reproduction à l'identique de celui qui s'y risque, à l'image de cet Orphée « lauréat d'amertumes », qui se fige dans le mode non-personnel du verbe : « Veuf opposant au deuil ». Quand le mode personnel réapparaît, il poursuit la fixation du mythe, au présent permanent : « Il chante écorché vif ». Cet Orphée, clone des centaines d'autres qui le précèdent, s'enferme alors dans une allusion à Aristée et au chant IV des *Géorgiques* de Virgile, avec l'« Incestueuse abeille infidèle à sa ruche ». L'Egypte renvoie Orphée à ses origines les plus profondes, à ce « naïf espoir », qu'il faut entendre au sens étymologique du terme³. Loin de n'être qu'un détail ou une convention, l'espace dans le mythe d'Orphée est un motif non seulement géographique, mais surtout temporel. Les références à la Grèce et à l'Egypte, sont présentes pour permettre la représentation d'un Orphée particulièrement ancien. Il nous paraît toutefois à présent essentiel de nous demander dans quelle mesure ces éléments permettent d'établir un dialogue entre le présent et le passé du personnage.

III. Dialoguer avec le passé d'Orphée

¹ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 978-979.

² J. Cocteau, *Le Passé défini II*, op. cit., p. 318.

³ *TLFI* : « qui naît, qui a une naissance, un commencement ; reçu en naissant, inné ; donné par la nature, naturel ».

La réécriture, dans cette perspective, dialogue avec le passé, à travers le mythe d'Orphée. Les références à l'ancienneté du personnage sont pas de simples anachronismes, apparition d'une figure mythique dans un texte d'aujourd'hui, ou encore ne créent pas nécessairement de vertige face au grand âge d'Orphée. L'ancrage historique, la mention de sa lyre et l'utilisation des temps du récit marquant l'antériorité permettent en effet au poème de se redéfinir face à une tradition que les poètes de notre corpus entendent décrier ou bien perpétuer. Nous nous proposons d'analyser à présent les modalités de ce dialogue ininterrompu avec le chantre thrace.

1. Ecouter le chant d'Orphée

« Pour qui joues-tu de la flûte, Olympos ? Que sert la musique dans la solitude ? Il n'est là ni berger ni chevrier pour t'entendre »¹. La musique, comme la poésie, se partage. Le public permet à la musique d'exister : « Faire chanter les mots [...] chercher à être entendu de partenaires privilégiés qui vibreront à l'unisson ou plutôt de ce qui, chez ces partenaires, est susceptible de vibrer avec vous »². La poésie, « musique pour l'oreille »³, parvient à « faire entendre quelque chose (ce qu'il incombe à la poésie de faire entendre, même aujourd'hui) »⁴. Le genre repose en effet sur « les étapes d'une chaîne de transmission qui, partant du compositeur, irait jusqu'à l'auditeur »⁵ et nécessite une oreille attentive, que ce soit celle du musicien lui-même ou bien celle du public. Composer un air sans le confier à un auditeur n'a pas de sens, pas plus que d'écrire un poème qui ne trouverait pas de lecteur (ou d'auditeur). La musique, tout aussi physique que son porteur, vient appuyer la représentation d'un genre qui repose non pas nécessairement sur le support écrit mais sur l'écoute. Poésie, lecture et audition sont alors liés. Le mythe s'écoute, il ne faut pas l'oublier. Il y a là même un effet de mise en abîme, lorsque l'on réécrit un mythe sur l'écoute alors que l'on est soi-même écouté.

Dans le mythe d'Orphée, les auditeurs sont nombreux : ce sont les arbres et les animaux envoûtés par le *carmen*, Eurydice qui remonte des Enfers, les dieux de l'Hadès, les Ménades, les sirènes. Ainsi, dès le premier des *Sonnets à Orphée*, la mélodie du chantre

¹ Philostrate, cité par C. Corre, « La Description de la musique », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, op. cit., p. 40.

² M. Leiris, *A cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, p. 105. Il ajoute : « chanter est un moyen de ne pas être seul ».

³ A. de Lamartine, *Des Destinées de la poésie*, dans *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, op. cit., p. 64-5 : « Qu'est-ce, en effet, que la poésie ? [...] C'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, dans ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons. C'est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière ; et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence qui saisit l'homme par son humanité toute entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et musique pour l'oreille ! »

⁴ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 187.

⁵ P. Billard, « Musique », dans *Encyclopédie universelle*, op. cit., p. 973.

thrace suscite un certain enthousiasme, par l'emploi de l'exclamation : « Oh, Orphée chante ! Oh, quel grand arbre dans l'oreille ! » (« O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! »¹). L'oreille referme le vers, soulignant le trajet du chant vers ce qui l'accueille (le verbe « empfangen », *accueillir*, se trouve à la fin du premier tercet), l'organe de la perception auditive, le « temple dans l'écoute » (« Tempel im Gehör »²), qui clôt le sonnet³. Rilke esquisse alors une forte opposition entre le son et sa perception, à l'initiale du premier tercet, avec le rejet de la conjonction « sondern » (*mais*) :

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.⁴

Animaux du silence sortirent des forêts claires
et délivrées, de leur couche et de leur nid ;
et alors il s'en suivit qu'ils ne se taisaient pas
par ruse ni par peur,

mais pour entendre. Hurler, crier, rugir
semblait petit à leur cœur. Et où il n'y avait
qu'une hutte pour l'accueillir,

un abri au sein du plus sombre désir
avec un seuil dont les piliers tremblaient, -
alors tu leur créas un temple dans l'écoute.

L'énumération ternaire, « Hurler, crier, rugir », vient se placer en vis-à-vis de l'écoute, dans la rime entre « Geröhr » et « Gehör », qui referme le texte. Ce grand écart est essentiel car il met en valeur la transition, de ceux qui autrefois produisaient un son, avec l'emploi du prétérit « schien », et qui à présent se taisent pour écouter. L'enjambement strophique des quatrains aux tercets, avec l'usage de « sondern » souligne l'importance de l'écoute dans le sonnet rilkeén. Des assonances en [o], [œ] et [aʊ] relient alors les termes de cette nouvelle équation :

Da stieg ein Baum. **O** reine Übersteigung!
O Orpheus singt! **O** hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen **aus** dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht **aus** Angst in sich **so** leise waren,

sondern **aus** Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und **wo** eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

² *Ibid.*

³ Ce principe revient d'ailleurs dans le sonnet I, 2 où le sujet décrit « un lit dans mon oreille » (« ein Bett in meinem Ohr », *Ibid.*, p. 675 (I, 2)). Rilke demande aussi dans le sonnet I, 18 : « Entends-tu le nouveau, Seigneur, [...] ? » (« Hörst du das Neue, Herr, [...] ? », *Ibid.*, p. 686 (I, 18)).

⁴ *Ibid.*

da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

Le texte s'organise autour de cette mélodie particulière, qui va du chant aux sons produits par les animaux en passant par leur silence. Les échos entre « Hören » et « Geröhr » au neuvième vers, mais aussi avec « Gehör » au quatorzième, font résonner la musique du silence qui apparaît dans le premier quatrain à deux reprises (« alles schwieg » et « Verschweigung »), ouvre le deuxième quatrain (« Stille ») et le premier tercet (« Hören »), puis qui referme le deuxième (« Gehör »). Pour que l'écoute se fasse, le silence doit se faire autour d'Orphée.

Ce principe revient d'ailleurs dans le sonnet I, 2 où le sujet décrit « un lit dans mon oreille » (« ein Bett in meinem Ohr »¹) :

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Et presque elle était une enfant et jaillissait
de cet unique bonheur du chant et de la lyre
et scintillait, claire, sous ses voiles de printemps
et se fit un lit en mon oreille.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Et s'endormit en moi. Et tout fut son sommeil.
Les arbres que j'avais jadis admiré, ce
sensible lointain, la prairie que j'avais explorée
et chaque étonnement qui me frappait.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Elle dormait le monde. Dieu chanteur, comment l'as-tu
achevée, pour qu'elle ne désire pas
d'abord s'éveiller ? Regarde, elle ressuscite et dort.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? —
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast...²

Où est sa mort ? Oh, découvriras-tu ce motif
encore, avant que son chant ne se consume ? —
Où sombre-t-elle hors de moi ? ... Une enfant presque...

Musique et silence sont liés dans ce sonnet. Si la « jeune fille » du premier vers est caractérisée par la mélodie tout d'abord, avec « le chant et la lyre », elle rejoint immédiatement l'écoute à la fin du premier quatrain, avec la mention de l'oreille. Or ce n'est pas la sienne, mais celle du sujet lyrique, comme l'indique l'article possessif : « mon oreille ». Celui qui chante, c'est Orphée, « Dieu chanteur » qui apparaît au début du premier quatrain et à qui est associé la deuxième personne (« ton chant », avec le terme si connoté en allemand, *Lied*). Le sujet lyrique, lui, semble écouter ce chant et s'adresse directement à Orphée, par des questions qui restent sans réponse. Comme la jeune fille, il paraît gagné par le sommeil, avec l'emploi des points de suspension.

Rilke demande alors dans le sonnet I, 18, « Entends-tu le nouveau, Seigneur, [...] ? » (« Hörst du das Neue, Herr, [...] ? »³) :

Hörst du das Neue, Herr,
dröhnen und beben?

Entends-tu le nouveau, Seigneur,
résonner et vibrer ?

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 2).

² *Ibid.*, p. 675-676 (I, 2).

³ *Ibid.*, p. 686 (I, 18).

Kommen Verkündiger,
die es erheben.

Les messagers arrivent,
qui l'élèvent.

Zwar ist kein Hören heil
in dem Durchtobtsein,
doch der Maschinenteil
will jetzt gelobt sein.¹

Pas une oreille n'est certes indemne
dans ce déchaînement,
mais la pièce mécanique
veut maintenant être louée.

Encore une fois, l'écoute est placée au centre. Le sujet lyrique s'adresse directement à Orphée, qui vient se confondre avec une figure proche de Dieu, avec l'apostrophe initiale : « Herr ». Le verbe *hören* se retrouve à deux reprises dans les quatrains, en première position : conjugué au présent au premier vers, sous forme de substantif nié par l'article « kein » au cinquième. Il ne s'agit pourtant pas de nier la possibilité d'une écoute, mais bien pour le sujet lyrique de s'ouvrir à la modernité, cette « pièce mécanique » qui renvoie aux nouveaux sons du monde industriel dans lequel s'inscrit Rilke. Dans un recueil qui laisse peu de place à la contemporanéité, cette ouverture est essentielle et souligne l'importance de l'écoute, de toute sorte (il ne s'agit pas seulement d'écouter Orphée, mais bien l'ensemble d'une mélodie, plus *large*²). Le sujet lyrique se définit alors comme *auditeur*, grâce à Orphée. Dans le sonnet I, 26, qui relate l'épisode de la mort du personnage, démembré par les Ménades, le dernier tercet esquisse un nouveau portrait du poète. Il n'est plus celui qui, comme Orphée, chante uniquement, il écoute :

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.³

Ô toi le dieu perdu ! Toi la trace infinie !
Juste parce qu'à la fin la haine te déchira et démembra,
nous sommes les auditeurs maintenant et une bouche de la nature

Le passage du prétérit (« verteilte ») au présent (« sind »), appuyé par l'emploi des adverbes temporels « zuletzt » et « jetzt », à la mélodie très proche (avec les phonèmes [ε], [t] et [ts]), souligne l'importance de la transformation du sujet lyrique. Certes, il est toujours celui qui produit le son, une « bouche de la nature », et ce terme a de l'importance car il referme le texte, mais il est aussi celui qui écoute, avec le substantif « Hörenden », construit à partir du

¹ *Ibid.*

² Cet adjectif évoque « die breite Melodie » des *Notes sur la mélodie des choses* (*op. cit.*, p. 24), sur laquelle nous reviendrons par la suite dans un chapitre consacré à la portée du chant. Cette « large mélodie » renvoie justement aux sons du monde, perçu dans une perspective harmonique, à la suite des Platoniciens qui voyaient dans la musique et dans l'astronomie des disciplines sœurs, régissant l'organisation harmonieuse de l'univers. Rilke y est très sensible dans ce court texte en prose et le lecteur retrouve des allusions à ces réflexions dans *Les Sonnets à Orphée*, le chant de ce dernier s'insérant dans la mélodie du monde, qu'écoute attentivement le sujet lyrique.

³ *Ibid.*, p. 692 (I, 26).

verbe *hören* (écouter). Sa poétique repose sur cet échange¹ entre les deux pendants de ce qui constitue la musique, de l'interprète à son public.

De même, le sujet lyrique de « La Voix » de Desnos, très proche d'Orphée, tend l'oreille pour entendre :

Une voix, une voix qui vient de si loin
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,
Une voix, comme un tambour, voilée
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.
Bien qu'elle semble sortir d'un tombeau
Elle ne parle que d'été et de printemps,
Elle emplit le corps de joie,
Elle allume aux lèvres le sourire.

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,
L'écroulement du tonnerre et le murmure des bavardages.

Et vous ? ne l'entendez-vous pas ?
Elle dit « La peine sera de peu de durée »
Elle dit « La belle saison est proche ».

Ne l'entendez-vous pas ?²

La rupture marquée par le changement de strophe et le passage de la troisième personne (« Une voix », « Elle ») à la première (« Je l'écoute ») met en valeur cette transformation majeure de celui qui devrait porter cette voix et qui pourtant s'en distingue fortement, puisqu'elle est « si loin ». Le sujet lyrique parvient pourtant à l'entendre, malgré les difficultés, malgré les négations, malgré le temps écoulé qui la rend de plus en plus faible. Cette voix semble sans porteur, elle émerge, seule, du poème de Desnos, et l'occupe tout entier, avec l'anaphore du pronom « Elle », à l'initiale de cinq vers. Faible, elle s'incarne dans l'utilisation de la négation exceptive, qui la réduit à n'être qu'une silhouette d'elle-même : « Elle ne parle que d'été et de printemps », « Ce n'est qu'une voix humaine ». Le sujet lyrique, lui, disparaît derrière le pronom de la quatrième personne, « jusqu'à nous », et apparaît brièvement au neuvième vers (« je l'écoute »). Le lecteur, lui, se retrouve happé dans le poème, par l'utilisation des pronoms de la quatrième et de la cinquième personnes, avec les trois questions finales, qui referment le texte : « Et vous ? Ne l'entendez-vous pas ? ». L'échec de cette écoute se matérialise alors dans le blanc typographique : le poème se clôt sur l'impossibilité d'une écoute partagée, le poète étant le seul à pouvoir percevoir cette musique venue d'ailleurs, marque de son élection parmi les hommes.

¹ Au-delà même de l'échange, M. Finck évoque une *fécondation* de l'oreille par Orphée dans le poème rilkéen (*Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 118), en référence à l'épisode de la Bible où Marie reçoit l'ange par le biais de cet organe, pour concevoir. Elle analyse aussi la proximité phonique, de « Geröhr » (rugir) à « Gehör » (écoute), comme le « projet d'une éducation harmonique fondée sur le binôme silence-écoute » (*Ibid.*, p. 125).

² R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1171.

On retrouve cet échec dans *Orphée – Cantate*. Alors que le personnage émerge du deuil en brisant son silence (« *il se reprit à parler* »¹), il se risque à « enseigner le parcours »² aux hommes. Le verbe est répété à trois reprises alors qu'Orphée s'adresse directement à la quatrième personne, image vague du lecteur. Reprenant le principe de l'orphisme, qui veut qu'un initiateur délivre son savoir à un groupe d'initiés, Roger Munier nous livre alors le plus grand doute du personnage : « Je voudrais vous enseigner l'invisible. Mais saurez-vous m'entendre ? »³ La tournure interrogative remet en cause les possibilités d'écoute de ces auditeurs présupposés par la ponctuation. Cependant, *entendre* est ici à prendre dans son sens classique, car il s'agit non seulement de percevoir un son, mais aussi de comprendre ce qui est dit. De fait, l'enseignement d'Orphée, qui n'est plus ici un chant, mais une parole, Roger Munier le précise bien, risque de ne pas atteindre son objectif, d'où l'emploi du conditionnel (« voudrais ») et du futur (« saurez »), qui souligne la distorsion entre l'intention et la réalisation. Loin d'être accessoire, l'écoute devient dans cette perspective essentielle à la réécriture d'Orphée : elle est ce qui permet la transmission jusqu'à nos jours, que cette opération se fasse en toute confiance (notamment dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire qui écoute « la voix que la lumière fit entendre »⁴) ou dans le doute, chez Roger Munier et Desnos.

2. Parler à Orphée

Deuxième étape de ce dialogue avec la figure mythique, les adresses au chancre thrace étoffent l'écoute initiale. Le poète entretient dès lors une relation ouvertement tournée vers les versions précédentes du mythe et exhibe l'importance de ces dernières. Car l'espace du mythe est avant tout un lieu où se superposent des voix, en diachronie comme en synchronie, la réécriture étant par essence polyphonique. Juxtaposant des voix provenant de temps et d'espaces totalement différents, elle se donne à lire dans toute sa complexité. La voix du poète vient ainsi se confondre avec celle du chancre thrace : « La rencontre d'Orphée est la rencontre de cette voix qui n'est pas la mienne »⁵. Belle *rencontre* donc que ces deux voix qui se superposent, ou plutôt de cette voix présente qui vient se lier à toutes celles qui l'ont précédé et qu'elle appelle. Selon ce que Kunz Westerhoff appelle les « modes de

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 87.

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145.

⁵ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 204.

réénonciation polyphonique »¹, les voix du passé viennent se confondre avec celles d'aujourd'hui². La voix de celui qui reprend le mythe possède ainsi une « vertu centripète »³, attirant comme Orphée d'autres figures, d'autres poèmes, d'autres temps. Le dialogue est une notion fondamentale dans la poésie lyrique, depuis ses origines héritées de la tradition orale de la poésie ancienne, que l'on remonte à l'Antiquité ou aux pratiques poétiques du Moyen-âge. De fait, le poème fut pendant longtemps interlocutoire, s'adressant à un *tu*, femme aimé, ami ou riche dédicataire⁴. Cet Autre dans notre corpus, c'est évidemment Eurydice, mais avec le temps, c'est aussi Orphée, comme dans le sonnet de Valéry :

...Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable !... [...]⁵

L'apostrophe au personnage engage un dialogue entre le sujet lyrique et le chantre thrace. Mais dans ce texte, le jeu entre la première et la deuxième personne est limité aux premiers vers, et Valéry bascule dans l'emploi de la troisième personne : « Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée ! »⁶, comme une prise de distance avec la figure.

Marie-Jeanne Durry, elle, met en place dans la dernière partie d'*Orphée* un dialogue entre différentes voix et son personnage :

UNE DES VOIX D'ORPHEE

Orphée, Orphée, ô fou qui chantes,
Chanteur en proie à ta chanson,
Ce n'est pas du futur que tu montes la pente.
Moissonneur fou, le passé seul est ta moisson.

UNE AUTRE

¹ D.K. Westerhoff (dir.), *Mnémosynes – La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, op. cit., p. 22. Comme le rappelle Claudron, « la philologie doute que l'*Iliade* et l'*Odyssée* soient l'œuvre d'un seul auteur ; comme pour la Bible, différents rédacteurs se sont succédé et l'œuvre comporte des strates d'époque et l'allure différentes. » (F. Claudon, *Les Grands mouvements littéraires européens*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 14.). Aux origines de la littérature européenne, le concept d'auteur n'est pas encore stabilisé, notamment parce que l'écriture elle-même n'est pas encore devenue le médium de transmission par excellence. Il est alors encore possible de composer ensemble « Une écriture polyphonique, un livre à plusieurs voix » (Marcel Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, op. cit., p. 115), là où l'époque moderne et contemporaine privilégie la composition par un seul. Le mythe porte en lui cette caractéristique, dont on retrouve d'ailleurs quelques allusions dans notre corpus.

² Ballanche, rédigeant une notice sur Chateaubriand, le considère ainsi par cette heureuse formule : « N'est-ce pas l'Orphée des jours nouveaux, l'homme aux deux voix qui se confondent dans la même parole ? » (Cité par B. Juden, « Particularités du mythe d'Orphée chez Ballanche », op. cit., p. 151).

³ M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, op. cit., p. 112.

⁴ Ce dialogue est fondamental et rappelle les adresses du sujet lyrique aux dédicataires de la poésie classique : « Petite Epître au roi » de Marot, *Sonnets pour Hélène* de Ronsard et autres « Élégie à une dame » de Théophile de Viau. La préposition « à » ou « pour » fait du poème lyrique un dialogue : « la poésie est une adresse à l'Autre, donné comme essentiellement manquant » (M. Broda, *L'Amour du nom*, Paris, José Corti, 1997, p. 31).

⁵ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 76.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

Orphée, Orphée, ah le silence
Que tu combles avec du bruit !
Mais derrière tes mots entends ce que tu penses !
Mensonge le bonheur que des mots ont construit.

UNE AUTRE

Mensonge ton bonheur de bruit et de paroles !
Tes pas sont lourds, tes lèvres molles,
Et c'est un râle, ton paean.¹

Dans d'autres versions, Eurydice s'adresse directement à Orphée, comme chez Gerrit Engelke, lui criant son désespoir ou sa colère, à l'aide de l'exclamation et de l'impératif :

Orpheus! Orpheus! zerstrahle die Schatten,
Brich leuchtend zu mir!
Orpheus ! mein Herz will ermatten –
Mein Herz schreit nach dir!²

Orphée! Orphée ! Irradie les ombres,
Viens étincelant vers moi !
Orphée ! Mon cœur s'affaiblit peu à peu -
Mon cœur crie vers toi !

Chez Ebba Lindqvist aussi, Eurydice s'adresse au chantre thrace, dès le titre du poème : « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) » (« Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus) »). Entre parenthèses, la poète finlandaise précise la direction de l'échange, avec la préposition *till*. Contrairement à des textes comme la « Chanson pour Eurydice », qui réduisait le personnage féminin au silence, enfermée dans le chant de la figure masculine, Eurydice a ici la parole et demande des comptes à son époux, comme dans le poème de Gerrit Engelke³ :

Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?
Varför var du så säker, att du sökte mig här?
Att du tvang mig steg för steg tillbaka?⁴

Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
Pourquoi étais-tu si sûr de me chercher ici ?
De me forcer pas à pas en arrière ?

Dans ces deux textes, l'adresse à Orphée est directe, au moyen de l'apostrophe et du jeu des pronoms personnels. Mais Orphée ne répond pas, et leurs vers se referment sur le blanc typographique. Serait-on face à un monologue du sujet face au chantre thrace ?

Rilke, dans ses *Sonnets à Orphée*, fait du dialogue avec la figure mythique le cœur même du texte : l'utilisation de la préposition *an* est un clin d'œil à cette tradition. S'adressant au chantre thrace, le poète allemand entame un dialogue avec cette figure séculaire, dès le titre de son recueil, qu'il poursuit dans ses poèmes. La familiarité entre les deux instances,

¹ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 66.

² G. Engelke, *Rhythmus des neuen Europa, Gedichte*, Jena, Eugen Dietrichs, 1929, p. 80.

³ C'est un procédé que l'on retrouve aussi dans « Eurydice » de Cocteau, que nous analyserons plus en profondeur dans le chapitre consacré à l'épouse d'Orphée. Le sujet lyrique vient se confondre avec la figure féminine et s'adresse au chantre thrace à la première personne, manière d'interpeller Orphée et d'entamer le dialogue, entre le passé du mythe et le présent de l'écriture.

⁴ E. Lindqvist, citée par Margherita Midy, dans son article „Eurydike... och Orfeus“, dans *Horisont*, n°314, 1997, p. 83.

sujet lyrique et « Dieu chanteur » (« Singender Gott »¹), se dit par l'emploi de la deuxième personne :

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.²

Elle dormait le monde. Dieu chanteur, comment l'as-
tu parfaite pour qu'elle ne désire pas
s'éveiller d'abord ? Regarde, elle ressuscite et dort.

Le sujet lyrique interroge Orphée, qu'il apostrophe, ce qui présuppose la possibilité d'une interaction entre les deux locuteurs (bien qu'Orphée n'ait jamais la parole dans *Les Sonnets*). Le chantre thrace est alors sollicité par l'adresse vocative qui introduit cette question, puis par l'emploi de l'impératif et du pronom personnel de la deuxième personne « du » rejeté au deuxième vers, la séparation d'avec le verbe le mettant particulièrement en valeur. Orphée est alors celui qui *pourrait* répondre aux interrogations du moi rilkéen, comme au poème suivant :

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?³

Un dieu le peut. Mais comment, dis-moi, un homme
le suivrait grâce à son étroite lyre ?

Orphée est celui qui est en mesure de répondre à cette interrogation fondamentale, avec le verbe *vermögen*. Si nous reviendrons par la suite plus en détails sur la portée de la multiplication des interrogations dans notre corpus, et notamment dans l'œuvre rilkéenne, il convient d'en souligner la valeur dialogique, que l'on retrouve notamment dans la *Cantate* de Roger Munier qui met ainsi en scène un étonnant dialogue entre Orphée et un mystérieux sujet lyrique, dont les voix sont clairement séparées typographiquement, par des espaces blancs et l'italique. Les exemples sont extrêmement nombreux, mais on pourrait simplement se concentrer sur la première transition, qui passe ainsi de la voix d'Orphée à celle de cette autre figure poétique, au tout début de l'œuvre :

[...] je me mis à chanter.

*

*Tu chantes, Orphée. Tu dis l'herbe et le vent, le ciel profond, l'ouvert du ciel
profond, abîme azur qui nous érige.*⁴

La reprise du verbe *chanter* et le passage de la première à la deuxième personne soulignent la dimension dialogique du texte. Le sujet lyrique en italique s'adresse ainsi directement au

¹ *Ibid.*, p. 676.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 12.

chantre de Thrace, avec l'apostrophe « *Orphée* » qui permet d'identifier le personnage¹. Le reste du passage s'organise autour de l'anaphore du pronom personnel « tu », qui énumère ensuite les caractéristiques du chant d'Orphée. Cette voix anonyme qui s'adresse au personnage connaît par avance le déroulement des événements, parfaitement consciente des réécritures précédentes, alors qu'elle le conseille à chaque étape de son existence. Ainsi, lorsque le chantre thrace s'émerveille de la « beauté de nuit »² d'Eurydice, elle pointe du doigt la fatalité du mythe :

[Tes cheveux] retombaient, forme mouvante sans forme, linceul léger...

*

*Tu parles de linceul, Orphée, prends garde. Est-ce un pressentiment ? Ou savais-tu déjà que la beauté, forme éclore à peine et beauté d'être forme à peine éclore, liée donc à l'indistinct, doit lui faire retour ?*³

Reprenant encore une fois un élément du chant d'Orphée (« linceul »), le second sujet lyrique souligne l'imminence de la mort d'Eurydice. Le dialogue est double, puisque si cette instance s'adresse effectivement à Orphée, elle rappelle aussi au lecteur l'une des règles du mythe : le personnage ne peut échapper à son destin. Plus loin, cette même voix lui indique la marche à suivre pour s'engager aux Enfers :

*Tu t'es évanoui, Orphée, plaqué au sol comme dans une noce avec la terre. Et prêt pour un voyage dont nul d'ordinaire ne revient. Entreprends-le, c'est ta chance, mais aie soin de ne pas t'égarer. Quand tu approcheras de la demeure d'Hadès, tu trouveras à gauche une source près de laquelle s'élève un cyprès blanc. De là part un chemin qu'il faudra éviter de prendre, car il ne mène qu'à l'oubli, comme le rappelle cet arbre blanc, apparence livide et fantômale – quoi de plus noir autrement, d'un vert presque noir, vif et acéré dans sa forme, qu'un cyprès dressé dans l'azur ? – et comme y invite la source où ne sourd qu'une eau trompeuse, de nature à faire oublier la vie terrestre. Tu prendras le second chemin, à droite.*⁴

Alors qu'Orphée descend dans l'Hadès, les conseils de cette voix lui sont précieux, elle qui connaît parfaitement les lieux et peut lui indiquer la direction à suivre, avec un futur à valeur injonctive⁵, d'ailleurs en association avec l'impératif présent : « entreprends-le ». Cette voix mystérieuse vient d'un sage indéterminé qui connaît l'issue de l'histoire d'Orphée et

¹ Jusqu'alors, le texte passait sous silence le nom d'Orphée. Seuls les titres de l'ouvrage et de la première partie (« Eurydice ») renvoyaient explicitement au mythe. Le premier sujet lyrique, Orphée donc, faisait référence à la Thrace dans la première phrase (« J'ai été instruit par le vent de Thrace », *Ibid.*, p. 11) ou au chant. La mention de son nom par cette deuxième instance lyrique l'identifie alors sans doute possible.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *La Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 313.

Eurydice, lui qui d'avance sait que Charon « *s'opposera sans nul doute à ton passage* »¹. Il incarne Roger Munier, bien sûr, mais aussi tous les autres poètes et toutes les versions antérieures, convergeant avec le moment de l'écriture. D'ailleurs, l'œuvre ne se termine-t-elle pas sur le présent : « Sa principale étoile, Véga, est l'une des plus brillantes du ciel »² ? La réécriture est ainsi un dialogue entre l'*avant* et le *maintenant*, entre la littérature antérieure et celle qui s'écrit à l'instant même. Orphée se tient dans cet entre-deux essentiel où la poésie peut renouer avec son histoire tout en défiant la linéarité du temps.

C'est alors sur le ton de la « Confiance »³ que d'autres auteurs de notre corpus, comme Norge, s'adressent au chantre thrace ou au lecteur :

La vérité, c'est qu'à dix pas de la sortie, Orphée n'eut plus le cœur de recommencer
ce ménage d'enfer ; Eurydice parlait déjà de vision. Orphée se retourna exprès. Oh,
les autres femmes le comprirent bien et mirent le poète en pièces.⁴

Cette révélation facétieuse introduite par « La vérité », crée une complicité amusée (et amusante) entre le lecteur et le sujet lyrique. Alors que depuis des siècles chacun se demande pourquoi Orphée s'est retourné vers Eurydice malgré l'interdit des dieux, Norge entend briser toute spéculation en détruisant les hypothèses liées à l'amour inconditionnel d'Orphée pour son épouse. Au-delà de l'effet comique, cette prise de position révèle l'importance du dialogue avec le mythe, qu'il soit engagé avec le personnage ou les lecteurs : n'est-il pas alors une réponse, certes temporaire, aux questions soulevées par l'histoire d'Orphée ?

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 67.

² *Ibid.*, p. 102.

³ Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 315. Il s'agit du titre du poème cité ci-dessous.

⁴ *Ibid.*

3. La réponse d'un lecteur

Queneau badine, dans ses *Exercices de style* : « C'est en lisant qu'on devient liseron, et en écrivant qu'on devient écrivain »¹. Mais au-delà de la facétie, il souligne une étape essentielle dans la formation de l'écrivain : la lecture. Dans ses *Cahiers*, Valéry souligne d'ailleurs que ce processus est essentiel à l'écriture et la prévient nécessairement : « Rien de plus original, rien de plus soi que se nourrir des autres – Mais il faut les digérer »². Opération d'ingestion et de digestion, la lecture guide le passage qui conduit l'écrivain de la voix des autres à la sienne propre. L'originalité reposerait ainsi pour lui sur une tension délicate avec l'ancien, puisque le « nouveau ne doit pas être sollicité, car il se fait de soi-même au milieu des antiquités »³. Valéry refuse l'artificialité des références et préfère l'image d'un processus indépendant (« de soi-même ») qui fait se rejoindre le moment de l'écriture, présent, et celui de la lecture, recueillement de l'être parmi les « antiquités » dont il est ici question. C'est là toute l'histoire d'Orphée, « entre imitation et plagiat poétique », « avec des temps de répétition, de reformulation, des gestes de réitération, par lesquelles [le personnage] se constitue, trouve sa figure en empruntant à d'autres tel ou tel trait »⁴.

De même, dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rilke, alors qu'il est à la bibliothèque nationale, le narrateur entre « dans les livres »⁵ et « li[t] un poète »⁶. Il s'exclame alors : « Comme cela fait du bien. Je suis assis et j'ai un poète »⁷. La transition du verbe *lesen* (lire) à *haben* (avoir, posséder) souligne l'enjeu véritable de la lecture : lire, c'est posséder un texte, qui devient si intime qu'il entre en nous et devient notre bien⁸. Malte, à cet instant, n'est pas encore un écrivain et insiste particulièrement sur la propreté de son index, son « Schreibfinger »⁹ (littéralement *le doigt qui écrit*) : « Oui, il n'y a rien sous les ongles, l'index n'est pas maculé d'encre, et les poignets surtout sont irréprochables »¹⁰. Malte ne

¹ R. Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947, p. 80.

² P. Valéry, *Cahiers*, II, *op. cit.*, p. 1003.

³ *Ibid.*, p. 1180.

⁴ J.-M. Rey, *Paul Valéry, L'Aventure d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 30. Cette citation concerne l'auteur et non pas le personnage, mais la proximité entre les deux instances à ce moment précis de la réflexion nous a paru essentielle. Orphée vient se confondre avec le processus de création de l'écrivain, lui qui incarne la figure du poète et grâce à qui la poésie peut se faire.

⁵ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen*, *op. cit.*, p. 35 : „in den Büchern”

⁶ *Ibid.* : „[ich] lese einen Dichter.”

⁷ *Ibid.* : „Wie wohl das tut. Und ich sitze und habe einen Dichter.”

⁸ Dans une lettre adressée à Paula Becker du 5 novembre 1900, Rilke inscrit : « Je vais vous copier le chant : Du blasses Kind, an jedem Abend soll... et vous envoyer ce poème. Il n'existera pas, tant que vous ne le posséderez pas » (*Correspondance*, *op. cit.*, p. 16).

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, 37 : „Ja, es ist nichts hinter den Nägeln, der Schreibfinger ist ohne Tinte, und besonders die Gelenke sind tadellos”

connaît de la littérature que ce geste de lecture qui se transforme vite en vertige, comme dans un autre épisode où, à Ulsgaard, il se perd dans les très nombreux livres que contient la bibliothèque familiale¹. Or ces expériences liées à la découverte d'un monde encore inconnu pour le jeune Malte sont surtout un passage obligé pour le futur écrivain qu'il représente : lire est un apprentissage, pour que la voix des autres devienne la sienne. Le destin du poète se trouve dans l'émerveillement que suscite la littérature, et que Rilke explique à Kappus dans ses *Lettres à un jeune poète* :

Personne ne peut vous conseiller et vous aider, personne. Il n'existe qu'un seul moyen. Allez en vous. Cherchez la raison qui vous pousse à écrire ; examinez si cette raison étend ses racines dans les profondeurs de votre cœur, demandez-vous si vous devriez mourir si l'on vous refusait d'écrire. Avant tout, demandez-vous, à l'heure la plus calme de votre nuit : m'est-il *nécessaire* d'écrire ?²

C'est la *nécessité* qui guide le poète dans son rapport fasciné à l'écriture et que Rilke souligne dans le manuscrit : « *muss* ». La poésie est un devoir, un besoin, qui répond à un impératif et qui n'est pas sans nous rappeler la puissance que la mélodie d'Orphée exerce sur ceux qui l'écoutent. Il ne faudrait pas oublier que plus tard, d'ailleurs, quand Rilke rédige ses *Sonnets*, il les adresse à Orphée, se plaçant en position d'auditeur avant tout. On peut alors se demander si Rilke n'est pas à son tour victime du charme d'Orphée, l'écriture poétique étant sa réponse à cet enchantement sans cesse renouvelé.

Pour réécrire un mythe tel que celui d'Orphée, il faut donc avant tout être lecteur, passionné par ces versions qui peuplent l'univers du chantre thrace, en poésie, à l'opéra et partout ailleurs : « On écrit parce qu'on a lu (et ici, la figure du réécrivain révèle son double sous-jacent : le relecteur). Les lectures laissent forcément, quelque part, des traces, fussent-elles revendiquées ou déniées »³. Ces traces nous intéressent, dans le cadre des réécritures du personnage d'Orphée, parce qu'elles créent une ligne continue, des premiers textes de l'Antiquité qui nous sont parvenus, jusqu'aux poèmes de notre corpus, à l'aube du vingt-et-unième siècle. Les traces de ces multiples lectures sont alors essentielles pour comprendre ce

¹ *Ibid.*, p. 167 : « Et lorsque je revins à Ulsgaard et vis tous ces livres, je me jetai dessus ; dans la précipitation, presque avec mauvaise conscience. [...] A chaque ligne, on entamait le monde. Avant les livres il était intact, et peut-être l'était-il loin après eux. Mais comment, moi qui ne savais pas lire, aurais-je pu tous les ingérer ? [...] Beaucoup de choses me tombaient entre les mains qui, pour ainsi dire, auraient dû avoir déjà été lues, et il était beaucoup trop tôt pour d'autres ; presque rien ne correspondait vraiment au présent qui était alors le mien. Et cependant, je lisais. » („Und als ich so nach Ulsgaard zurückkehrte und alle die Bücher sah, machte ich mich darüber her ; recht im Eile, mit fast schlechtem Gewissen. [...] Mit jeder Zeile brach man die Welt an. Vor den Büchern war sie heil und vielleicht wieder ganz dahinter. Wie aber sollte ich, der nicht lesen konnte, es mit allen aufnehmen? [...] Manches kam mir in die Hände, was gleichsam schon hätte gelesen sein müssen, für anderes war es viel zu früh; fällig war fast nichts für eine damalige Gegenwart. Und trotzdem las ich.“) Le narrateur est victime de ce que l'on pourrait appeler une overdose de livres, qui s'amoncellent au pluriel autour du je narré et sur la page du je narrant. Tout se tient dans l'adverbe « *trotzdem* », qui ouvre la dernière phrase de cet extrait : *malgré tout*, Malte lit, bien qu'il ne sache pas lire, comme s'il ne pouvait faire autrement.

² R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Poésie / Gallimard, 1993, p. 26 : „Niemand kann Ihnen raten und helfen, niemand. Es gibt nur ein einziges Mittel. Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzen seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müssten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: *muss* ich schreiben?“

³ P. Bergeron et M. Carrière, *Les Réécrivains, Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 2.

qui fonde l'apparition sans cesse renouvelée d'Orphée dans l'espace poétique francophone, germanophone et suédophone. C'est cette proximité avec le texte d'Orphée¹ qui permet l'acte d'écriture. Analysant *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, Foucault offre d'ailleurs une réflexion sur le principe qui nous intéresse :

Un chimérique peut renaître de la surface noire et blanche des signes imprimés, du volume ferme et poussiéreux qui s'ouvre sur un envoi de mots oubliés ; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais baillent de l'autre côté sur des mondes, impossibles. L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe. On ne porte plus le fantastique dans son cœur ; on ne l'attend pas non plus des incongruités de la nature, on le puise à l'exactitude du savoir ; sa richesse est en attente dans le document. Pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire. La vraie image est connaissance. Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. Sur un mode tout nouveau, le XIXe siècle renoue avec une forme d'imagination que la Renaissance avait sans doute connue avant lui, mais qui avait été entre-temps oubliée.²

« Phénomène de bibliothèque », Orphée concentre les textes et les époques, il est une figure hybride qui est aussi personnelle qu'impersonnelle, ancienne qu'actuelle. Il se crée alors un dialogue entre l'auteur écrivant et l'auteur lisant, la fameuse « *transtextualité* »³ de Genette⁴. Orphée induit « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »⁵, à ceci près qu'il n'est pas réellement un palimpseste (ce geste qui consiste à écrire *par-dessus* un autre texte, manière de l'effacer ou d'en rendre l'accès aisé), mais une poursuite, une continuation, un élan vers d'autres horizons. La reprise du personnage peut alors être considérée comme une « réponse »⁶, qui contient alors en son sein les voix des autres. Reprendre ce personnage,

¹ On peut ainsi comprendre Orphée comme un « élément d'un vaste système textuel » (S. Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 15).

² M. Foucault, « La bibliothèque fantastique », dans *Travail de Flaubert*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 10.

³ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 7.

⁴ M. Riffaterre, cité par Genette, *Ibid.*, p. 9 : « L'intertexte, écrit-il par exemple, est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie [...] L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. [...] ».

⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 8.

⁶ S. Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 245 : « On préférera méditer sur un autre sens du verbe réécrire que propose le Robert : « répondre » : une belle définition de l'écriture au second degré qui est souvent la réponse d'un lecteur à un texte. ».

c'est, en quelque sorte, absorber ces Orphée-là avant de donner naissance à une parole propre, mettant en scène une figure moderne, emprunte de ces souvenirs engloutis¹.

Dans les versions antiques, c'est une instance vague, le mythe oral, qui fait office de référence intertextuelle². Il s'agit du « perhibent » virgilien ou de la « fama » ovidienne :

Septem illum totos perhibent ex ordine mensis³

Pendant sept longs mois de suite, dit-on [...]

Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est
Eumenidum maduisse genas⁴

Alors pour la première fois des larmes mouillèrent, dit-on,
les joues des Euménides [...]

Les deux textes répondent au même impératif de validation de la parole de l'auteur par une instance antérieure, qui en atteste la véracité. En effet, c'est cette rumeur (« fama ») qui porte en elle toutes les allusions au texte d'Orphée, tel qu'il peut exister à cette époque, à l'écrit ou à l'oral, à tel point que Néraudau voit dans *Les Métamorphoses* « le commentaire d'œuvres absentes qu'elles rappellent à la mémoire »⁵. Leurs réécritures sont déjà le fruit de ces multiples lectures, auxquelles elles rendent hommage. Or ce mouvement se perpétue dans notre corpus par la mention de la « fable » dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier : « *Il est dit que ta tête sera retrouvée de l'autre côté de la mer, en Lydie, à l'embouchure du Mélès. [...] Pathétique, elle chante encore, nous dit la fable, mais que chante-t-elle à présent ?* »⁶. La tournure impersonnelle (« il est dit ») évoque un passé indéterminé qui renvoie sans plus de précision aux versions antérieures du mythe, qui renvoient à un moment particulièrement ancien, le temps de « la fable », où le discours sur Orphée, représenté encore une fois par l'emploi du verbe *dire*, avait une valeur d'autorité. La question de l'Eurydice d'Ebba Lindqvist, « Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ? » (« Vem hade sagt att jag ville följa dig, Orfeus? »), vient alors conforter cette perspective : l'usage du plus-que-parfait suppose l'existence d'un discours préexistant (Ebba Lindqvist utilise bien le verbe *säga*, *dire*) qui renvoie à la rumeur ancienne des *Géorgiques* ou des *Métamorphoses*. Le lecteur est alors

¹ *Ibid.*, p. 15 : « Car l'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour ».

² Nous considérons ici le texte oral comme un texte à part entière.

³ Virgile, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 152.

⁴ Ovid, *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 512.

⁵ J-P. Néraudau, préface aux *Métamorphoses* d'Ovide, *op. cit.*, p.12.

⁶ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 100.

en mesure de répondre à cette épineuse question et d'identifier ce « qui » qui introduit le poème.

Réécrire un mythe, c'est donc bien se confronter à l'Autre et affronter les « voix machinées »¹ d'Apollinaire :

Mer, je suis comme toi, plein de voix machinées
Et mes vaisseaux chantants se nomment les années.²

Le pluriel se réduit en un singulier, faisant de la réécriture une juxtaposition de discours, à l'image de ces « voix » qui habitent le sujet lyrique. Son Orphée conjugue alors le présent des verbes (« suis », « se nomment ») au passé du nom « années ». Orphée fait ainsi se rencontrer le moment de la lecture et celui de l'écriture, tout comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, où « la voix » fait explicitement référence au « mythe »³ ou encore à la « légende »⁴ :

Jusqu'à la fin des temps, sculpté par la légende,
Sous l'immobile adieu face à face debout,
Les peuples évoquant les âges sans histoire
Croiront apercevoir au fond de leur mémoire
Nos deux formes veillant aux lisières des nuits.⁵

La « voix » décrit le principe de la réécriture, cette « histoire » forgée au fil des siècles par ces « peuples », au pluriel, autant de voix qui composent le mythe. D'ailleurs, la troisième partie d'Orphée reproduit cet élan, en décomposant la voix d'Orphée en de multiples voix, jusqu'à voir émerger « La voix »⁶ qui « épiait[t] [...] un chant qui se prolonge »⁷, celui du chantre thrace. La démultiplication des voix introduit alors une notion essentielle dans la réécriture du mythe, le plurilinguisme, qui juxtapose les multiples voix d'Orphée et qui s'imposent au poète comme au lecteur.

Dans *Les Sonnets à Orphée*, c'est le « Sagenkreis »⁸ du sonnet I, 20 qui invoque les légendes peuplant l'imaginaire du poète :

Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? –

Mais à toi, Seigneur, oh que te consacrer, dis,
qui a enseigné l'écoute aux créatures ? –

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 169.

² *Ibid.*

³ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷ *Ibid.*

⁸ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 687-688 (I, 20).

Mein Erinnern an einen Frühlingstag,
seinen Abend, in Rußland –, ein Pferd ...

Mon souvenir d'un jour de printemps,
sa soirée, en Russie –, un cheval...

[...]

Der fühlte die Weiten, und ob!
Der sang und der hörte –, dein Sagenkreis
war *in* ihm geschlossen.

Sein Bild: ich weih's.¹

Il sentait les étendues, et comment !
Il chantait et il écoutait –, ton cycle légendaire
était *en* lui refermé.

Son image : je la consacre.

Comme dans l'ensemble du recueil, le sujet est décrit dans sa double capacité : le chant et l'écoute, autour de la coordination du treizième vers. Le « cycle légendaire » renvoie ici à Orphée, qui se dissimule à nouveau dans l'apostrophe initiale « Herr » et à qui le sujet lyrique s'adresse à la deuxième personne. Ce *cercle* (*Kreis*, en allemand) est clos, avec l'emploi du verbe *schließen* : il représente les multiples textes dans lesquels vient s'insérer la version rilkéenne. Mais un paradoxe soutient la référence à la fermeture, avec la mention des « étendues » (« die Weiten ») au début de la dernière strophe (est-elle encore un tercet ? La question se pose.) : à la fois espace ouvert sur de grandes distances et clos, à l'image du principe de réécriture, entre variation et répétition. De plus, Rilke découpe le vers où apparaît le verbe *schließen* en deux vers visuellement distincts, mais qui à l'écoute fonctionnent ensemble, manière de ne pas réellement clore le sonnet qui devrait contenir uniquement quatorze vers et qui de fait, à l'œil nu, en présente ici quinze. D'ailleurs, dans le sonnet symétrique à celui-ci, le sonnet II, 20, il précise : « nulle part ne se referme le cercle » (« nirgends schließt sich der Kreis »²). L'affirmation du sonnet I, 20 est d'emblée démentie par la segmentation du quatorzième vers, puis par le sonnet II, 20 : Rilke refuse de s'enfermer dans le sonnet ou dans le mythe, ce qui explique ses multiples jeux avec la forme. Si l'on veut s'en convaincre, on observera toutes ses tentatives de déstabilisation du vers et de la strophe, qui seront analysées plus en détail dans la deuxième partie de cette étude, ainsi que son goût pour le point d'interrogation et de suspension à la fin de ses poèmes, qui refusent la clôture. Au-delà d'une remise en cause du classicisme de la forme, il faut certainement voir là la volonté de se libérer du mythe et de son cadre fixe, d'où le motif de la métamorphose qui traverse *Les Sonnets*, comme nous l'avons précédemment souligné. Le rapport de Rilke à la tradition est donc particulièrement paradoxal : utilisant le sonnet et reprenant un mythe, deux formes très codifiées, il tente de s'émanciper des contraintes qu'ils lui imposent. Réécrire, ou plutôt réinventer le sonnet, c'est alors entretenir un dialogue intense avec Orphée et la tradition lyrique, pour les faire siens.

¹ *Ibid.*, p. 687-688 (I, 20).

² *Ibid.*, p. 708 (II, 20).

Chapitre 3 : Orphée dans l'ère moderne

Résistances d'Orphée

« Une voix a seulement un présent. Un texte a, aussi, un passé »¹. Orphée se trouve au carrefour des deux : voix et texte dans l'espace du mythe dans l'espace poétique, son chant vient se confondre avec celui qui lit. La réécriture du personnage se comprend dans cette perspective diachronique, où se rejoignent l'ensemble des temporalités convoquées par le poème. On peut alors se demander, avec Desnos, si « La légende sommeille »² dans les réécritures du mythe qui deviennent des « hymnes obsolètes »³ chantés par les marins du *Fard des Argonautes*. Dans *Orphée – Cantate*, Orphée est dit « incorruptible »⁴ : alors qu'il a été démembré par les Ménades, ses membres flottent à la surface de l'eau, et sa tête semble n'avoir subi aucun dommage : « elle chante encore »⁵. Il semblerait que le présent de l'indicatif rejoigne le temps du récit, à tel point qu'Orphée ne paraît pas affecté par la mort : « Ta tête coupée semble, il est vrai, incorruptible. Elle est fraîche comme le jour du carnage, et légèrement sanglante. Enlisée comme elle est, on dirait la tête d'un corps invisible qui serait pris tout entier dans le sable »⁶. De lui nous reste ce chant, inaltérable : « Pathétique, elle chante encore, nous dit la fable, mais que chante-t-elle à présent ? »⁷

Orphée « ne meurt jamais » chez Günter Kunert (« niemals stirbt »⁸). Les trois derniers vers d'« Orphée VI » souligne la résistance du personnage malgré la violence qui lui est faite :

der zerfleischte Sänger
der niemals stirbt
der thrakische.⁹

le chanteur chiquet
qui ne meurt jamais
le Thrace.

¹ M. Christopoulos, "The spell of Orpheus", *op. cit.*, p. 215.

² R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 493 : « Le Fard des Argonautes ».

³ *Ibid.*, p. 494.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ G. Kunert, *Warnung vor Spiegeln Gedichte*, *op. cit.*, p. 36.

⁹ *Ibid.*

Alors que dans ce poème Orphée est menacé de disparition par la présence d'un « tourne-disque »¹ et les voix enregistrées de « Frank Sinatra ou Nat King Cole »², il persiste tout de même à la surface du poème. Si l'objet mécanique qui produit de la musique introduit le poème, c'est bien Orphée qui le referme, avec la négation totale du verbe *sterben* au présent de l'indicatif. La mention de son origine géographique, qui nous l'avons vu est aussi une référence temporelle dans le cadre du mythe, renvoie le lecteur à la force dont dispose Orphée, qui affronte l'écoulement du temps avec ténacité. Même les tentatives de destruction de la lyre ne suffisent pas à l'entraver, comme chez Jouve :

Une harpe ayant plusieurs cordes brisées
Mais résistante de couleur et d'or sur le fond bleu
Acharnée, et des mains coupées
Touchent en pleurant les accords,
Il se fait parfois des sons si expirants
Il s'ouvre en cet instant des volcans si terribles
Et tant de mâle ciel est architectural
Avec le calme et l'éternelle nudité,
Que c'est la voie l'ineffable voie la voie trouvée.³

Le verbe *résister*, au deuxième vers, associé à la conjonction de coordination « mais » souligne la première qualité d'Orphée : sa ténacité, avec le rejet de l'adjectif verbal « acharnée », au vers suivant. Il reste de la « couleur » sur sa « harpe » et surtout la possibilité d'entendre encore sa mélodie, certes « expirant[e] ». Mais les « accords » et les « sons » persistent avec l'emploi du présent de l'indicatif à valeur d'actualisation (« touchent », « se fait », « s'ouvre »), car Orphée n'est pas encore mort :

Le poète est en bleu de roi
Près de la morte irréparable qu'il aimait
Les fumées les fumées les fumées les fumées.⁴

Le personnage est toujours caractérisé par l'emploi du présent associé au verbe *être*, qui est à prendre en partie au sens d'*exister*. Chez Jouve, la réécriture se juxtapose avec le moment de l'écriture pour signifier la présence immédiate d'Orphée. La couleur bleue qui caractérisait l'instrument se déplace sur le chantre thrace, figurant la fusion entre le poète et son instrument, entre le poème et la mélodie. Son érosion annoncée et supposée, ou mise en scène parfois, n'a pas encore eu raison de lui.

I. Entre tradition et variation

¹ *Ibid.* : « Quand le tourne-disque est en marche » („wenn der Plattenspieler läuft“).

² *Ibid.* : « Frank Sinatra oder Nat King Cole ». Nous reviendrons sur ce risque de disparition dans la deuxième partie de cette étude.

³ P.J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155.

⁴ *Ibid.*

La permanence du chant d'Orphée tient à une tension entre fixité et flexibilité. Or les auteurs de notre corpus doivent affronter une difficulté majeure : « Faire, défaire, refaire, parfaire, afin de n'être pas sous l'emprise du déjà fait »¹. Comme nous l'avons vu en introduction, le mythe possède un certain nombre d'éléments que l'on retrouve d'une version à l'autre, mais il laisse aussi à celui qui le met en voix la possibilité de se libérer de cette fixité : il est une « parole à dire et à redire, ouverte à l'appropriation individuelle »². Dans ce mouvement de va-et-vient se dit la créativité de l'aède, d'une voix impersonnelle (celle du mythe) à une voix personnelle (générée par le mythe). Jouve décrit ce processus à propos de quelques « figures malheureuses de la Poésie »³, et parmi lesquelles nous retrouvons Orphée : « Mais voilà que le poète doit appliquer sur lui-même, de manière nouvelle, leur sanglant cilice. Voilà qu'il faut recommencer soi-même à expliquer le même mal. Chaque nuit, il faut franchir l'immense Achéron de la douleur des poètes »⁴. Le texte de Jouve porte en lui-même le principe de répétition, avec l'anaphore de « voilà », l'emploi du déterminant « chaque » et du préfixe itératif *re-*. Le sujet lyrique souligne ainsi l'importance de la transition, de la parole des autres avec l'article possessif « leur », à la sienne, de « lui-même » à « soi-même », avec la reprise entêtante de « même ». Le sujet semble alors endosser le fardeau d'un destin commun, du singulier au pluriel, avec l'emploi de l'article défini à valeur générique, jusqu'à disparaître dans l'utilisation du pronom de la troisième personne et du verbe impersonnel *falloir* à valeur ici d'obligation, qui renvoie à la tradition précédant l'écriture, « mémoire formelle »⁵ d'un texte qui porte les traces d'un passé actualisé par l'opération de réécriture :

Le lyrisme [...] construit une mémoire du sujet au point précis où convergent, à l'intérieur du présent, les linéaments d'une mémoire formelle : mémoire sédimentée en tradition et dont les composantes collectives ont été intériorisées pour donner naissance à la figure singulière du poète, par référence à la norme antérieure du Poète-archétype. [...] La mémoire poétique est à la fois interpersonnelle et personnelle dans la mesure où, intertextuelle, elle est aussi et nécessairement, intratextuelle. Elle est la mémoire de l'invention⁶

¹ J-M. Rey, *Paul Valéry, L'Aventure d'une œuvre*, op. cit., p. 62.

² L. Plate, « Orphée, le regard et la voie : pour une analyse narratologique de la réécriture des mythes », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

³ P-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 178.

⁴ *Ibid.*

⁵ J. de Sermet, « L'Adresse lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 82-83.

La réécriture est ainsi *inventio* qui va au-delà de la répétition¹. Cette tension entre tradition et variation fonde l'actualité d'Orphée, et nous demande paradoxalement de remonter aux pratiques poétiques « originelles », et s'intéresser à ces poètes dont les noms ne nous sont pas toujours parvenus, mais qui ont marqué l'ensemble de la poésie européenne jusqu'à nos jours.

1. La « mémoire de l'oreille »²

La mémoire de celui qui récite le mythe est essentielle, car c'est ce qui garantit le maintien d'un cadre, qui permet au public de le *reconnaître* malgré les diverses variantes. Le mythe serait-il, comme chez Günter Kunert, « inoubliable » (« unvergesslich »³) ? Malgré l'évident paradoxe, l'« oublieuse mémoire »⁴ de Supervielle, dans laquelle apparaît notre mythe, est à comprendre dans cette perspective : elle n'est pas défaillante, au contraire, elle « est aussi le médium qui permet de remonter la lignée humaine jusqu'aux origines et de penser les "matins du monde" »⁵, « l'instance qui cherche l'ascendance, et au-delà d'elle, l'origine de l'homme et de son lien avec le cosmos : Supervielle est un poète des genèses »⁶. La mémoire est ainsi ce qui fonde le geste de la réécriture, et au-delà, de l'écriture, si l'on se rappelle que Mnémosyne, déesse de la mémoire, est la mère des muses grecques, dont Calliope, mère d'Orphée : « Le chant, le *mélòs* est lié à la mémoire. Un chantonement avant même le langage, préparant la prise de sa mâchoire sur nous, nous a domestiqués »⁷. Répéter les épisodes du mythe participe d'une *révélation*, un dévoilement, elle dit une vérité sur l'univers, de l'ordre de la « certitude », au-delà du temps. Le rythme que crée la répétition fonde une cadence qui organise le monde⁸. La parole fondatrice, « ô sang bouillant de mémoire⁹ », nourrit ainsi le discours originel et engage sur une autre voie, où une nouvelle

¹ C'est ainsi qu'Adonis commente son rapport au personnage : « Orphée reste lié davantage à mon imagination qu'à ma connaissance » (*Le Regard d'Orphée*, *op. cit.*, p. 336). Le mythe n'est en effet pas seulement lié à un savoir (qui pourrait courir le défaut de l'érudition, ce qui entraverait sa reconnaissance par le groupe des auditeurs), mais à une impulsion personnelle : *l'imagination*. Adonis nous rappelle alors l'importance de la variation.

² P. Ricoeur, « Mythe », dans *Encyclopédie universelle*, *op. cit.*, p. 1052.

³ G. Kunert, *Warnung vor Spiegeln*, *op. cit.*, p. 33, „Orphée III“.

⁴ J. Supervielle, *Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, 1949.

⁵ F. Davaille, « Oublieuse Mémoire de Jules Supervielle, ou Le "Style Flou": étude des poèmes liminaires », Université de Rouen, France, *Arob@se*, vol.2, n. 1.

⁶ *Ibid.*

⁷ P. Quignard, *La Leçon de musique*, *op. cit.*, p. 63.

⁸ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 176 : « A première vue, l'homme des sociétés archaïques ne fait que répéter indéfiniment le même geste archétypal. En réalité, il conquiert infatigablement le monde, il l'organise, il transforme le paysage naturel en milieu culturel. Grâce au modèle exemplaire révélé par le mythe cosmogonique, l'homme devient, à son tour, créateur ».

⁹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, *op. cit.*, p. 155.

voix peut émerger. Il y a alors, dès l'origine du mythe, la volonté de répéter ce récit pour engendrer du sens.

Or le mythe vient ici rencontrer la dimension première de toute poésie : l'oralité. La répétition doit d'emblée être comprise dans sa dimension musicale, car la poésie des origines est avant tout chantée¹. La représentation d'un Orphée musicien dans les textes de notre corpus se trouve alors au carrefour de deux nécessités : la mélodie et la cadence, car « plus que de raconter comme le fait l'histoire, le rôle du mythe semble être de *répéter* comme le fait la musique »². La structure éminemment musicale du mythe antique, avec ses effets de reprise, ses échos sonores dont la valeur mnémotechnique n'est pas à négliger, fonde le genre. On répète un récit mythique comme on récite une chanson, grâce à la mémoire auditive. Reprendre le personnage d'Orphée, c'est ainsi rejoindre l'origine du genre, où le corps vient relayer les mots :

La voix humaine, qui réunit en soi le caractère des instruments à vent et des instruments à cordes, puisque, d'un côté, c'est une colonne d'air qui vibre, et que, d'autre part, les muscles de la voix remplissent la fonction de cordes que l'on fait vibrer fortement. [...] Mais dans le chant, c'est de son corps même que l'âme tire les sons.³

Le son est avant tout physique, l'homme se transformant alors en instrument⁴, à l'image du cœur qui devient percussion, dans « La Voix » de Desnos : « Une voix, comme un tambour, voilée / Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous »⁵. Dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durrty, on entend « La voix terrible dont l'écho se répercute / Dans le sourd battement du pouls et des minutes »⁶. Le chant est lié au « pouls » dans « Dire l'obscur » (« Dunkles zu sagen ») d'Ingeborg Bachmann où Orphée « joue [...] sur les cordes de la vie la mort » (« spiel [...] auf den Saiten des Lebens den Tod »⁷) avec le « cœur qui résonne » de la jeune femme (« dein tönendes Herz »⁸). Dans la récitation du chant issu d'Orphée, le corps devient le vecteur de cette *re-présentation*, présence du mythe face à un public qui se délecte

¹ R. Martin et J. Gaillard, *Les Genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990, p. 320 : « poème destiné à être non pas récité ou déclamé, mais, à proprement parler *chanté* – ce qui signifie que les mots dont il se compose sont, en principe tout au moins, les « paroles » d'une mélodie, elle-même jouée ou accompagnée par un instrument de musique, la lyre au premier chef, mais aussi la cithare ou la flûte. »

² G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2000, p. 417-418.

³ F. Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 111-112.

⁴ *Ibid.*, p. 120 : « C'est l'homme vivant lui-même, c'est l'individu parlant qui seul est l'agent par lequel une œuvre poétique peut devenir présence sensible et réalité. Les œuvres de la poésie doivent être récitées, chantées, prononcées, en un mot représentées par une personne vivante, comme les œuvres de la musique ».

⁵ R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1171.

⁶ M-J. Durrty, *Orphée*, *op. cit.*, p. 60.

⁷ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 42.

⁸ *Ibid.*

de réentendre une version neuve. Voilà pourquoi le corps est si important dans les réécritures de notre corpus : il interroge ainsi l'acte physique qu'est le chant et par lui la répétition d'éléments stables à la surface du mythe.

Dans *Les Sonnets* de Rilke, par exemple, la bouche est au cœur de cette problématique, dans le sonnet II, 15 où la bouche « parle » :

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, – ¹

Ô bouche de fontaine, toi donnatrice, toi bouche,
qui parle sans cesse de l'Un, du Pur, –

De même, dans le sonnet I, 3, « la voix force alors ta bouche » (« die Stimme dann den Mund dir aufstößt »²), mouvement presque incontrôlable qui vient prendre possession de la deuxième personne, à l'image de la récitation mythique, dont les mots même ont été dictés par un autre :

Dies ist nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.³

Ce n'est rien de cela, jeune homme, quand tu aimes, même si
la voix force alors ta bouche, – apprends

à oublier que tu chantais. Cela s'écoule.
En vérité, chanter est un autre souffle.
Un souffle autour de rien. Une brise en Dieu. Un vent.

Les deux derniers tercets du sonnet I, 3 reproduisent le « souffle » qui referme le texte, avec l'enjambement peu orthodoxe qui les relie. La bouche (« den Mund ») est un motif essentiel, associé à la voix (« die Stimme ») et au chant (« singen »), qui éclot dans les multiples représentations du souffle : « Ein hauch », répété à deux reprises, « Ein Wehn » et « Ein Wind ». La structure paratactique, composée de phrases nominales, met en valeur l'aboutissement du chant, qui s'incarne « en Dieu », avec la préposition *in*. Comme dans le sonnet I, 1, la mélodie est une élévation, cette fois vers le divin. La bouche, dans cette perspective, est un moyen physique qui permet le chant, d'où sa position centrale dans le onzième vers. Elle fait le lien entre la mémoire (avec son antonyme *vergessen*, mis en valeur par l'enjambement d'une strophe à l'autre) et la possibilité d'un chant. La traduction du prétérit « aufsangst » par un imparfait en français souligne alors le caractère répétitif de cette opération. On retrouve d'ailleurs une image similaire dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 704 (II, 15).

² *Ibid.*, p. 676 (I, 3).

³ *Ibid.*

d'Apollinaire, cette fois au présent de l'indicatif, où Orphée « [a] en bouche un bien précieux »¹, à la rime avec les « mots mélodieux » qui referment le texte :

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 156.



L'Éléphant

Comme un éléphant son ivoire,
J'ai en bouche un bien précieux.
Pourpre mort !... J'achète ma gloire
Au prix des mots mélodieux.¹

Le présent permanent fait du chant d'Orphée un lieu de passage entre le présent et le passé, à l'image de l'ivoire qui grandit sur l'éléphant au fil du temps. Le corps du poète vient se réduire à la mention de cette seule bouche, siège du chant.

Répéter, redire, donc, avec sa bouche, avec son corps tout entier, les épisodes du mythe, voilà le propre du poète qui s'inscrit dans la tradition d'Orphée. Les poètes de notre corpus font parfois ostensiblement référence à ces répétitions. Ainsi, dans sa « Chanson d'Orphée », Cuttat referme son texte sur ce motif :

C'est *deux fois mort en Eurydice*
que j'ai refait le chant d'Orphée.²

L'utilisation du préfixe itératif *re-* et du groupe nominal « *deux fois* », en italique, fait écho au principe de réécriture : *refaire*, c'est à nouveau « donner [...] l'existence »³ au « chant d'Orphée », répéter une parole antérieure, quoi qu'il ne soit pas question de *redire*. Cuttat entend transformer la réécriture en un procédé physique, matériel, presque sculptural. Ici se superposent l'allusion à la double mort du personnage féminin et au principe de répétition. Dans l'œuvre de Marie-Jeanne Durry, on observe un usage similaire du préfixe itératif :

Cette foi dont tu peux renaître⁴
Comme elle était, fais-la renaître !⁵

¹ *Ibid.*

² J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, op. cit., p. 58.

³ *TLFI*.

⁴ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

Tout peut mourir. Tout peut renaître.¹

Tout naît, renaît, rien n'est discontinu²

S'il est question de la mort d'Eurydice, disparue aux Enfers, et de sa remontée à la surface de la terre aux côtés de son époux, il s'avère que Marie-Jeanne Durry insiste particulièrement sur cette *re*-naissance, rendue possible par le chant d'Orphée et par extension par la réécriture. Répétition d'une répétition (ces quatre exemples sont le signe d'une reprise obsédante de ce motif), la renaissance d'Eurydice cristallise des enjeux importants, notamment au point de vue métapoétique. Le pouvoir du mythe est ainsi de rendre vie à la figure féminine, comme à Orphée, par l'intermédiaire de l'écriture puis de la lecture, car si le chantre thrace échoue à voir sa femme revivre à ses côtés, de cet échec naît le texte poétique, qui sublime la renaissance (et la reconnaissance) des deux personnages. Dans *Les Sonnets à Orphée*, Rilke insiste lui aussi sur cet aspect :

Dich aber will ich nun, *Dich*, die ich kannte
wie eine Blume, von der ich den Namen nicht weiß,
noch *ein* Mal erinnern und ihnen zeigen, Entwandte,
schöne Gespielin des unüberwindlichen Schrei's.³

Mais *Toi* je veux à présent, *Toi* que je connus
comme une fleur dont je ne sais pas le nom,
encore *une* fois me souvenir et leur montrer, dérobée,
jolie compagne de jeu de l'invincible cri.

Tout se joue dans l'adverbe « noch » (*encore*) qui ouvre le troisième vers du sonnet. S'adressant à Eurydice, le sujet lyrique compose une temporalité particulière où peut se dire la répétition du mythe d'Orphée. En effet, l'adverbe temporel « nun » (*maintenant*), au premier vers, actualise les deux personnages grâce à l'emploi du présent (« will » et « weiss », *veux* et *sais*), les sortant d'un passé où ils semblent pourtant s'enliser, avec l'emploi du prétérit « kannte » (*connus*). L'autre expression temporelle de ce premier quatrain, « *ein* Mal » (*une* fois), met en valeur la répétition, au cœur du présent étendu qui fait d'Orphée et Eurydice des personnages toujours vivants. Rilke souligne l'article afin de mettre en valeur l'exemplarité de ce mouvement : l'écriture est une réécriture, mais elle se définit par son caractère unique (« *ein* Mal »), dans la répétition (« noch »).

La reprise d'éléments anciens permet ainsi à ces poètes d'établir une certaine continuité, du passé au présent, dont la mémoire du mythe est l'essentiel porteur. La deuxième voix d'*Orphée* – *Cantate* de Roger Munier le précise : alors qu'il descend aux Enfers, Orphée ne doit pas se rendre sur le chemin de l'oubli, il doit boire à la source du Lac de Mémoire, avec deux majuscules :

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 58.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 691 (I, 25).

De là part un chemin qu'il faudra éviter de prendre, car il ne mène qu'à l'oubli, comme le rappelle cet arbre blanc, apparence livide et fantômale – quoi de plus noir autrement, d'un vert presque noir, vif et acéré dans sa forme, qu'un cyprès dressé dans l'azur ? – et comme y invite la source où ne sourd qu'une eau trompeuse, de nature à faire oublier la vie terrestre. Tu prendras le second chemin, à droite. Là coule une autre source, qui vient du Lac de Mémoire. Il y a des gardiens autour d'elle, mais si tu les apaises par ton chant, ils te laisseront approcher pour en boire. C'est une eau rafraîchissante et qui assure un lien avec la vie : elle te maintiendra éveillé dans le sommeil. Après, poursuis sans crainte vers l'Hadès.¹

On retrouve un itinéraire similaire dans « La Nuit des Agneaux » de Jaccottet :

On avait dû leur dire, au moment du départ : « Tu trouveras à gauche de la maison des morts une source, et auprès un peuplier blanc ; cependant tu ne t'approcheras point de cette source ; tu en trouveras une autre, une eau fraîche coulant du lac de Mémoire ; il y a des gardiens devant ; tu leur diras : Je suis fille de la Terre et du Ciel constellé, et ma race est divine ; vous le savez vous-même. La soif me brûle, me consume ; donnez-moi donc vite de l'eau fraîche coulant du lac de Mémoire. Et ils te laisseront boire à la fontaine divine, et toi tu règneras avec les autres héros. »²

Comme chez Roger Munier, la description de la descente aux Enfers est liée aux deux sources que le personnage pourrait boire, la première étant porteuse d'oubli, marquée par l'interdiction et la négation puisqu'Orphée (non nommé chez Jaccottet, mais identifiable³) doit se diriger vers l'autre source, l'« eau fraîche coulant du lac de Mémoire ». C'est ce geste mémoriel que les poètes sont invités à reproduire dans le cadre de la réécriture : ne pas oublier qui l'on est ni d'où l'on vient, rester « éveillé dans le sommeil »⁴. Or le geste perpétré par les deux personnages, chez Jaccottet et Roger Munier, met en jeu à la fois le chant et la bouche qui le porte, alors qu'ils boivent de cette eau miraculeuse qui leur permet de ne pas oublier la vie (donc de revenir des Enfers) et de perpétuer leur histoire à travers les siècles. Dans le mythe, la mémoire de celui qui récite est ainsi essentielle, et ces deux poètes la figurent par une métaphore que l'on retrouve d'ailleurs par la suite : le « chemin »⁵. Appuyée par les verbes de mouvement *mener*, *prendre* et *poursuivre*, cette image figure le cheminement d'Orphée, des temps les plus anciens au monde moderne et contemporain.

2. La marche de l'aède

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 66-67.

² P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 100.

³ Ce passage sera étudié davantage dans le chapitre consacré à Eurydice, mais il convient de commenter ici rapidement le transfert du masculin au féminin, puisqu'Orphée devient une « femme, puisqu'on lui avait parlé au féminin, qui s'éloignait sur la route » (*Ibid.*), et à qui s'adresse le sujet lyrique : « Si tu te retournes, tu seras changée en fantôme ou en pleurs » (*Ibid.*, p. 101). La proximité avec le mythe d'Orphée est troublante, mais l'absence de noms laisse planer un doute, qui peut certainement être levé par la mention de la « lamelle orphique de Petelia ».

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

Dans l'Antiquité, le mythe se propage au rythme des aèdes, qui marchent de village en village, afin de réciter à qui veut bien l'entendre les aventures d'un héros extraordinaire. C'est donc d'emblée sur un mode dynamique qu'il faut comprendre le mythe, la marche étant un perpétuel renouvellement selon Valéry : « il n'y a pas deux déplacements de cette espèce qui soient identiques, [...] il y a chaque fois création spéciale, mais, chaque fois, abolie et comme absorbée dans l'acte fini »¹. La marche est un instant de réflexion, recherche de cette « création spéciale », particulière, unique :

Un homme marche. Il se meut d'un lieu à un autre, selon un chemin qui est toujours un chemin de moindre action. [...] Quand cet homme a accompli son mouvement, quand il a atteint le lieu, le livre, le fruit, l'objet qu'il désirait, aussitôt cette possession annule tout son acte, l'effet dévore la cause, la fin absorbe le moyen, et quelles qu'aient été les modalités de son acte et de sa démarche, il n'en demeure que le résultat.²

De la marche, il ne nous reste rien. L'œuvre, elle, perdure. Elle est la trace de ce cheminement aboutit, qui porte en elle la créativité de cet homme qui marche, image qui est d'autant plus importante dans le cadre de la poésie des temps anciens. Lorsqu'il marche, l'aède invente. Le mouvement n'est pas seulement mise en branle du sujet, elle est aussi ébranlement du chant. Le poète se tient alors entre création et tradition, répétant ce geste des sociétés archaïques où « celui qui récite les mythes a dû faire la preuve de sa vocation et a dû être instruit par de vieux maîtres. Le sujet se distingue toujours soit par sa capacité mnémotechnique, soit par l'imagination ou le talent littéraire »³. Orphée n'échappe évidemment pas à ce fonctionnement : il est un *nomade*⁴. C'est la récitation de ces chanteurs itinérants qui le fonde, mais ce sont aussi les heures de marche entre chaque étape du voyage qui lui permettent de se renouveler, liant alors le passé et l'avenir. Les réécritures du mythe d'Orphée dans les siècles de sédentarisation du poète – favorisée par le figement que représente l'écriture⁵ – sont pourtant marquées par le rythme lent de la marche, qui autorise le poète à prendre le temps de réinventer celui qui deviendra alors *son* personnage, le temps d'un poème ou d'un livre tout entier. Ce n'est donc pas sans raison qu'Orphée est sans cesse représenté en mouvement. Chacun de ses voyages est l'occasion de mettre en jeu la puissance de son chant, lors de l'épisode des Argonautes, de la descente aux Enfers ou même de sa mort. Comme les poètes du monde « réel », Orphée marche.

¹ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 1371.

² *Ibid.*, p. 1372.

³ M. Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 181.

⁴ Voir notamment l'usage du mot par Hugo dans la préface de *Cromwell* (Paris, GF Flammarion, 1968, p. 63). Hugo y décrit le « premier poète », qui « mène cette vie pastorale et nomade par laquelle commencent toutes les civilisations » (*Ibid.*).

⁵ J-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne, I. Du mythe à la raison*, Paris, Points, 1990, p. 11 : « Nos mythes ne nous parviennent pas vivants à travers les paroles sans cesse de la Rumeur ; ils sont définitivement fixés dans les œuvres des poètes épiques, gnomiques, lyriques, tragiques qui les utilisent en fonction de leurs exigences esthétiques et leur confèrent ainsi une dimension littéraire. ».

A l'époque moderne et contemporaine, le poète est toujours un itinérant dans l'âme, « passant, passeur et passager »¹, à l'image du sujet lyrique verlainien qui « fai[t] ces vers comme l'on marche devant soi »² ou encore du *bohémien* rimbaldien³, « Petit-Poucet rêveur »⁴ qui tire des « élastiques »⁵ « comme des lyres »⁶ :

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal ;
Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !⁷

Le poète est « une force qui va »⁸, avec la répétition du verbe *aller* au début de ces deux alexandrins, qui entre en résonance avec *devenir*, au troisième vers : le poète est en mouvement, le chemin sur lequel il évolue esquisse alors son destin. Le sujet moderne se trouve alors « au bord des routes »⁹, comme dans « Aube » d'*Illuminations* : « J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit »¹⁰. Comme Orphée, le poète avance et entraîne avec lui les « pierreries », variantes des rochers du mythe, et les « ailes », métonymie des oiseaux qui le suivent. Le poète *sur les routes* marche jusqu'à écrire son poème, jusqu'à trouver sur le chemin ce qui le conduit jusqu'à la poésie, *lyrisme élastique* qui figure la souplesse à laquelle Rimbaud aspire. Si Orphée n'apparaît pas ici, le sujet est pourtant héritier de cette tradition issue du mythe et qui se perpétue dans les textes de notre corpus, jusqu'à représenter le poème non pas seulement

¹ J-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 19. On se souvient notamment de la définition de l'œuvre d'art par Heidegger dans ses *Chemins qui ne mènent nulle part*, où l'art est représenté en itinérance, soulignant la perpétuation du mouvement de l'artiste ambulant des temps anciens, signe aussi de son succès : « Un tableau, par exemple celui de Van Gogh qui représente une paire de chaussures de paysan, voyage d'exposition en exposition. On expédie les œuvres comme le charbon de la Ruhr ou les troncs d'arbres de la Forêt Noire. Les hymnes de Hölderlin étaient, pendant la guerre, emballés dans le sac du soldat comme les brosses et le cirage » (op. cit., p. 15). Pour Maulpoix aussi, « le poète est un homme qui marche. En chemin dans la vie comme dans la langue, il interroge une provenance et une destination » (*Le Poète perplexe*, op. cit., p. 19). Le parallèle avec Orphée est pour lui essentiel : « Il fut d'abord un homme en marche, tel Orphée courant les campagnes, tels les troubadours ou les trouvères parcourant les chemins » (*Ibid.*, p. 63).

² P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, « L'Art poétique ad hoc », p. 536 : « Je fais ces vers comme l'on marche devant soi / – Sans musser, sans flâner, sans se distraire aux choses / De la route, ombres ou soleils, chardons ou roses – / Vers un but bien précis, sachant au mieux pourquoi ! »

³ Pour J-M. Ergal, Rimbaud présenterait un « poète-bohème sous les traits d'un Orphée sur les routes » (« Existe-t-il une écriture de la musique ? », dans Pascal Dethurens (dir.), *Musique et littérature au vingtième siècle*, op. cit., p. 226).

⁴ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, op. cit., p. 75.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ V. Hugo, *Hernani*, Paris, Folio, 1995, p. 109.

⁹ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, op. cit., p. 76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 228.

comme lieu d'expression d'une voix, mais bien *voie, route, cheminement*. Apollinaire reprend ainsi cette image dans *Le Bestiaire*, où il souligne l'importance du mouvement dans la représentation du cortège d'Orphée, avec « Les animaux [qui] passent au son / De ma tortue, de mes chansons »¹. La gravure de l'un des poèmes consacrés au personnage confirme cette idée :



Orphée

Regardez cette troupe infecte
Aux mille pattes, au cent yeux :
Rotifères, cirons, insectes
Et microbes plus merveilleux
Que les sept merveilles du monde
Et le palais de Rosemonde !²

Le pied gauche en suspens, le regard en arrière : tout indique qu'Orphée marche, suivi par « cette troupe infecte », à l'image du *cortège* de poèmes qui constituent le recueil. « Le Cheval », appuyé par la représentation de Marie-Jeanne Durry, l'antérieur levé et le postérieur droit sous le ventre de l'animal, fait du mouvement un élément essentiel de la création poétique, faisant du moi un meneur, « ton beau cocher » :



Le Cheval

Mes durs rêves formels sauront te chevaucher,
Mon destin au char d'or sera ton beau cocher
Qui pour rênes tiendra tendus à frénésie,
Mes vers, les parangons de toute poésie.³

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 146.

² *Ibid.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 147.

Dans « Le Dromadaire », le verbe *courir* fait lui aussi du poète un être lancé sur les routes, en quête d'aventures (mais elles restent inachevées, avec l'emploi de « si » hypoététique et de l'imparfait) :



Le Dromadaire

Avec ses quatre dromadaires
Don Pedro d'Alfaroubeira
Courut le monde et l'admira.
Il fit ce que je voudrais faire
Si j'avais quatre dromadaires.¹

Le personnage d'Orphée est chez lui un aventurier, capable de rejoindre l'Égypte de la première gravure de Dufy, avec ses pyramides, ou encore le Nil d'« Ibis »². Il évoque Hambourg en Allemagne³, la Norvège⁴, la péninsule ibérique aussi. Les notes de ce poème nous éclairent d'ailleurs :

l'infant du Portugal, don Pedro d'Alfaroubeira, se mit en route avec douze compagnons pour visiter les sept parties du monde. Ces voyageurs étaient montés sur quatre dromadaires, et après avoir passé en Espagne, ils allèrent en Norvège et, de là, à Babylone et en Terre-Sainte.⁵

Il y a dans *Le Bestiaire* un véritable fantasme du voyage, qui conduit le poète à s'engager sur les routes, avec Orphée et sa « troupe infecte »⁶ d'animaux. L'épisode de l'expédition des Argonautes occupe alors une place importante dans le recueil, avec deux poèmes consacrés aux Sirènes⁷, où Orphée grimpe sur « mes vaisseaux chantants »⁸.

¹ *Ibid.*, p. 154.

² *Ibid.*, p. 173 : « Oui, j'irai dans l'ombre terreuse [...] oiseau des bords du Nil ».

³ *Ibid.*, p. 151 : « A Hambourg, chez les Allemands ».

⁴ *Ibid.*, p. 159 : « Nos mouches savent des chansons / Que leur apprirent en Norvège / Les mouches ganiques ».

⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁷ Il s'agit d'« Orphée » et « Les Sirènes », p. 168 et 169.

⁸ *Ibid.*, p. 169.

Dans *Le Poète assassiné*, alors qu'Orphée a disparu nommément de sa poésie, Apollinaire est toujours sensible à ce qui caractérise le poète depuis *Le Bestiaire*, notamment dans le personnage de Viersélin Tigoboth, « musicien ambulant qui arrivait à pied de Liège »¹, ou encore dans « Les Poètes » :

Les poètes vont chantant Noël sur les chemins
Célébrant la justice et l'attendant demain
Les fleurs d'antan se sont fanées et l'on n'y pense plus
Et la fleur d'aujourd'hui demain aura vécu.²

Le poète, ici au pluriel, se caractérise par le son et le mouvement, avec l'emploi du verbe *aller*, associé au participe présent du verbe *chanter*. Représenté « sur les chemins », il perpétue la tradition de l'aède, d'autant plus quand la troisième personne se mue en première, et que le sujet lyrique s'implique dans cette dynamique :

Je marcherai paisible vers les pays fameux
Où des gens s'en allaient aux horizons fumeux³

L'emploi du futur simple et de la préposition « vers » souligne l'importance de l'élan du moi, qui souffre « Par les chemins pierreux nos pauvres pieds blessés »⁴ et s'élance en direction d'un ailleurs qu'il qualifie pourtant de « fumeux ».

On retrouve cet imaginaire dans *Le Fard des Argonautes* de Desnos, où Orphée évolue parmi les « Navigateurs chantant des refrains nostalgiques, / Partis sur la galère ou le noir vapeur »⁵, ou encore chez Roger Munier où « Quand les Argonautes prirent le départ, je fus appelé à prendre place, moi aussi, sur leur navire »⁶. Le verbe *partir*, répété à plusieurs reprises dans le poème de Desnos⁷, met en valeur ce désir d'ailleurs avec l'impératif du verbe *aller* : « va-t'en, va-t'en, va-t'en »⁸. Chez Roger Munier, le bateau est un appel vers l'au-delà, l'inconnu, évoquant « le plein accomplissement dans la course »⁹. Or dans *Orphée – Cantate*, le terme *course* est essentiel, puisqu'il est utilisé dans le tout premier paragraphe pour

¹ G. Apollinaire, *Le Poète assassiné*, op. cit., p. 23.

² G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 720.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 721.

⁵ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 493.

⁶ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 22.

⁷ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 493 : « Des Argonautes [...] / Partirent conquérir l'orientale toison » ; « Partez ! » ; « Ils partirent » ; « La nef Argo partit au fil des aventures » (*Ibid.*, p. 496).

⁸ *Ibid.*, p. 496.

⁹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 22.

désigner « la violence du souffle »¹ du vent et du chant : « l'inépuisable nom de sa course... »². Le mouvement, qu'il soit sur terre ou sur mer, est ainsi chez lui intimement lié à la mélodie, il en est même la condition nécessaire. Dans l'épisode de l'expédition des Argonautes, c'est donc bien le chant qui est au cœur du voyage, puisque « Mon chant rythmait la cadence des rameurs »³ et que « J'assurais, par mon chant, l'équilibre du parcours »⁴.

Renouant avec cette pratique ancestrale, le poète « s'éveill[e] à une nouvelle vie »⁵ en marchant. Sur la route, il se découvre, lit et surtout écrit. La marche est un apprentissage de l'écriture, comme dans *Marcher (ou l'art de mener une vie dérégulée et poétique)* d'Espedal, dont la réflexion nous évoque cet aspect du mythe d'Orphée, figure du poète. Le narrateur, un écrivain, se lance et quitte son quotidien, à pied. La marche interroge alors son rapport à l'écriture :

J'ai maintes fois pris ce chemin. Mais aujourd'hui je l'emprunte pour la première fois. C'est ce que je ressens. Peut-être parce que je ne le prendrai pas en sens inverse, peut-être parce que je suis éveillé ; aujourd'hui je vois le tournant, je le suis attentivement, mètre après mètre, pas après pas. C'est mon tournant. Une feuille piétinée, des gravillons, une limace desséchée, un crapaud écrasé, des traces discrètes ; tu es sur la bonne voie. Tu te diriges vers quelque chose de familier et de nouveau. Comme si tu franchissais une porte à reculons, c'est ta maison, ton doute, ton chemin.⁶

La marche fonctionne comme le mythe : il s'agit d'un mouvement complexe et paradoxal de reconnaissance et de nouveauté (« familier et [...] nouveau »), d'appropriation progressive de ce qui a appartenu à d'autres et qui à présent devient petit à petit la propriété de celui qui s'élance sur ce chemin tant de fois emprunté avant lui. Tout le texte d'Espedal est travaillé par cet impératif : marcher et écrire viennent se confondre dans l'esprit du narrateur, à mesure que le roman se déroule, au rythme des citations de Walt Whitman, Dylan Thomas, Jean-Jacques Rousseau, D.H. Lawrence, Aristote, Søren Kierkegaard, Ludwig Wittgenstein, et tant d'autres, qui parsèment le voyage de haltes poétiques, littéraires et philosophiques :

Aristote, déjà, reprend une tradition grecque qui associe la pensée et la marche. Aristote faisait cours en se promenant sous les arcades du Lycée ; les élèves de cette école étaient appelés péripatéticiens, du grec *peripatein* : se promener. [...] C'est donc la philosophie qui établit ce lien entre la pensée et la marche : après le déjeuner, Pierre Emmanuel Kant faisait sa promenade quotidienne dans Königsberg.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ T. Espedal, *Marcher (ou l'art de mener une vie dérégulée et poétique)*, traduit du norvégien par Terje Sinding, Paris, Actes Sud, 2012, p.24.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

A Heidelberg il y a un célèbre sentier appelé Philosophenweg, car Hegel aurait eu l'habitude d'y flâner. Et souvenons-nous de Nietzsche, qui disait se méfier de ses propres pensées quand elles n'avaient pas été conçues en plein air, pendant la marche. Les poètes ont également cheminé dans leurs écrits ; nous savons que Dante s'y est égaré, *La Divine Comédie* est une pérégrination, une version chrétienne de la descente d'Orphée aux Enfers, un mythe qui à son tour a trouvé des échos chez les troubadours. Ce sont les poètes qui, les premiers, ont pris la route. Il suffit de penser aux pérégrinations d'Hölderlin, aux randonnées de Wordsworth et Coleridge dans le Lake District et à travers l'Europe, aux escapades inlassables de Rimbaud pour fuir sa ville natale, aux excursions de Vinje dans la montagne norvégienne. Quant à Charles Baudelaire, le promeneur des villes, il est le père de tous les flâneurs [...] et à notre époque il y a peu d'auteurs qui ont autant marché que Bruce Chatwin. Pendant toute sa vie d'écrivain il a rêvé d'écrire un livre sur les nomades ; dans une note préparatoire à ce qui devait être son chef-d'œuvre, il attire l'attention sur le fait que le mot anglais désignant le voyage, *travel*, a la même étymologie que le mot français travail.

Un travail. Enfin. Avec Bruce Chatwin, la marche est devenue un travail, me dis-je¹

Espedal associe intimement le geste de l'écrivain, la pensée et le mouvement de la marche, que l'on retrouve notamment dans le titre norvégien *Gå (eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv)*, avec l'emploi du verbe *gå (aller)*, à l'infinitif. Comment ne pas relier Orphée à toute cette tradition ? Ce musicien incarne la figure du musicien lancé sur les routes, à l'image d'Homère et des troubadours que l'on retrouve dans l'œuvre de Södergran et de Cuttat.

On marche, donc, et on écrit, bien sûr, dans notre corpus, puisque c'est là le rythme du mythe et surtout celui d'Orphée. Nous suivons alors les *promenades*² d'Aragon dans les rues de Paris, les *errances*³ d'Eurydice dans *Figures d'égarées* de Sylviane Dupuis, le *va-et-vient*⁴ de l'Orphée rilkeén :

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

N'érigez pas de monument. Laissez la rose
chaque année fleurir seulement en sa faveur.
Car Orphée est cela. Sa métamorphose
en ceci et cela. Nous ne devons pas nous efforcer

um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale

à chercher d'autres noms. Une fois pour toute
c'est Orphée, quand cela chante. Il va et vient.
N'est-ce pas déjà beaucoup, quand il survit

¹ *Ibid.*, p. 41-42.

² L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 22 : « Que l'on se promène dans ce passage de l'Opéra dont je parle [...] ». (Nous soulignons.) Au cours de cette promenade, le personnage d'Orphée apparaît en filigrane, sans que son nom ne soit cité. Alors que l'homme « converse avec ses facultés » (*Ibid.*, p. 76), la sensibilité affirme ne plus se souvenir « d'une phrase ancienne, trop longue pour ma mémoire » (*Ibid.*, p. 77), écrite sur une façade. L'intelligence la lui rappelle, entre guillemets : « "Ne sais-tu pas ce qui arrive aux amants quand ils voient une lyre, un habit ou quelque autre objet dont leurs amours ont coutume de se servir ? C'est qu'en reconnaissant cette lyre ils se remettent dans la pensée l'image de la personne à qui elle a appartenu... comme en voyant Simmias on se rappelle Cébès." » (*Ibid.*, p. 77). La promenade est ainsi le moment où l'imagination chemine chez Aragon (« Ton imagination, mon cher, vaut mieux que tu ne l'imagines », *Ibid.*, p. 76) et où le mythe ancien trouve un écho, bien que bref. Mais il est tout de même un « étranger » (*Ibid.*, p. 77), puisque la maison qui supporte cette inscription ancienne appartient au « brave et digne médecin étranger » (*Ibid.*). Aragon répète le terme à six reprises, mettant à distance le mythe antique dans son esthétique.

³ S. Dupuis, *D'un lieu l'autre, Creuser la nuit, Figures d'égarées*, op. cit., p. 118 : « Elle errera toujours / parmi les fleurs / gelées l'épouse perdue d'Orphée ».

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 677(I, 5) : « Il va et vient. » (« Er kommt und geht »).

Dans le sonnet I, 5, le mouvement caractérise la parole poétique, tout comme le chant, avec l'emploi répété du verbe *être*. Rilke souligne sa vitalité par l'emploi de deux verbes, *gehen* et *kommen*, qu'il relie par la conjonction « und ». Il met alors en scène une forme de stabilité dans l'instabilité, reprenant le motif des métamorphoses, utilisant le terme qui en allemand évoque directement Ovide : « Metamorphose ». Le verbe *gehen* (*aller*), à la rime avec le verbe *überstehen* (*survivre*), vient alors confirmer l'importance de la marche dans le mythe d'Orphée : elle possède une portée métapoétique et figure le dynamisme de la réécriture, garantissant alors la perpétuation du personnage, sa *survie*. Cette expression, *aller et venir*, est d'ailleurs si importante dans la réécriture de Rilke qu'elle revient dans la deuxième partie, à l'avant-dernier sonnet :

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnende Natur

Oh, va et viens. Toi, presque encore un enfant, complète
pour un instant la figure de danse
en pure constellation de l'une de ces danses,
où nous dépassons la sourde nature ordonnatrice

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.²

au caractère éphémère. Alors elle s'éveillait
pleinement en écoutant seulement quand Orphée chantait.

Cette fois, l'expression s'adresse non pas à Orphée, mais à la danseuse qui a motivé l'écriture du texte, Wéra, avatar d'Eurydice. Le mouvement de la danse est alors enclenché par l'emploi de ces deux verbes à l'impératif (et non pas à l'indicatif, comme c'était le cas dans le sonnet I, 5), vecteur d'une intention pragmatique donc (et non plus d'une réalisation actuelle). Rilke lie la danse de la jeune femme et le chant du personnage mythique, tous deux sujets des verbes : « sie regte » et « Orpheus sang », placé au même endroit du vers. Encore une fois, c'est le mouvement qui permet la parole poétique, caractérisé par le balancement binaire du premier vers. Or cette idée traverse déjà la première réécriture rilkéenne du mythe d'Orphée, dans les *Nouveaux poèmes*, où « Orphée. Eurydice. Hermès » se concentre sur un épisode qui met en scène les personnages en mouvement. La descente aux Enfers est ainsi l'occasion de représenter Orphée en marche, symbole de l'énergie du poète, que l'on retrouve d'ailleurs chez Marie-Jeanne Durry. La remontée est chez elle une « course à perdre haleine vers la terre »³ où les personnages sont représentés marchant l'un derrière l'autre : « J'avance lentement et tu me suis »⁴. Dans ces deux vers, la poète insiste sur la direction que prennent Orphée et Eurydice, avec la préposition « vers » et le verbe *avancer*. La remontée est un mouvement dirigé vers la vie et la lumière, le lieu où l'écriture poétique se déroule sous les yeux du lecteur.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 713-714 (II, 28).

³ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

Dans le poème rilkéen, Orphée et Eurydice sont accompagnés par Hermès, « dieu de la marche » (« Gottes des Ganges »¹) : le voyage dans l'au-delà (Hermès en porte d'ailleurs le « casque » : « Reisehaube »², littéralement le « casque du voyage ») est alors une marche au fond de soi et du mythe. Orphée, lui, est représenté en marche, il est « l'homme qui marche devant » (« des Mannes, der voranging »³). Eurydice, au contraire, semble forcer le pas :

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.⁴

Mais elle marchait en tenant la main du dieu,
le pas entravé par les longues bandelettes des morts,
incertaine, légère et sans impatience.

Eurydice représente l'inverse de la marche, retenue aux Enfers car « Elle était déjà racine » (« Sie war schon Wurzel »⁵). Certes, elle suit le chantre thrace, mais la marche lui semble douloureuse, avec l'emploi du participe passé *beschränkt*, alors qu'elle se caractérise par le double emploi du préfixe négatif *un-* au troisième vers cité plus haut. Ce dernier vers est d'ailleurs repris à l'identique à la fin du texte, refermant le poème sur l'impossible progression d'Eurydice : puisqu'elle est morte, il ne peut y avoir d'avancée. Le regard d'Orphée ne vient alors rencontrer que la nécessité de renvoyer la jeune femme là d'où elle vient.

La marche, avec l'opposition entre ces deux figures, est essentielle dans ce poème, car elle incarne le mouvement de l'œuvre poétique, progression vers un avant encore indéterminé que le regard pourrait détruire⁶ : « Et sur l'un de ces chemins ils arrivèrent » (« Und dieses einen Weges kamen sie »⁷). Dans ce vers isolé des longues strophes qui composent le poème, les personnages sont encore indistincts, noyés dans le pluriel de la sixième personne. Mais déjà Rilke insiste sur l'importance du mouvement de ces figures, à la fois par la position particulière du verbe conjugué *kommen*, postposé au complément d'objet, et par l'emploi du nom *Weg*, qu'il place au centre du vers. Ce terme, Rilke le reprend seulement trois vers plus bas : « Sans le mordre son pas avalait le chemin » (« Ohne zu kauen fraß sein Schritt den

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 489.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 491.

⁴ *Ibid.*, p. 490.

⁵ *Ibid.*, p. 491.

⁶ La question du regard en arrière est essentielle dans cette perspective et Rilke exhibe sa portée métapoétique : « S'il pouvait / se retourner une fois (si le regard en arrière n'était / pas la dissolution de toute cette œuvre / qui était accomplie à présent), il les aurait bien regardé » (« Dürfte er / sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun / nicht die / Zersetzung dieses ganzen Werkes, / das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen, »). Le chemin sur lequel Orphée, Eurydice et Hermès marchent est donc bien une métaphore de l'écriture poétique en train de se tracer, à mesure qu'ils approchent de la sortie.

⁷ *Ibid.*, p. 489.

Weg »¹). Ce chemin est l'une des clés de compréhension de ce poème, puisqu'il revient dans les derniers vers :

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.²

Mais au loin, dans l'ombre devant la clarté de la sortie,
se tenait quelqu'un dont on ne pouvait
reconnaître le visage. Il était là et vit
comment sur le ruban d'un sentier de prairie
d'un regard plein de tristesse le dieu des messagers
se tourna en silence, pour suivre la silhouette
qui repartait déjà sur ce même chemin
le pas entravé par de longues bandelettes,
incertaine, légère et sans impatience.

Le sentier n'est pas seulement dirigé vers la sortie, comme chez Marie-Jeanne Durry, car seul Orphée peut y accéder³. Eurydice, elle, rebrousse chemin et retourne aux Enfers, avec l'utilisation du préfixe *zurück*-. Au moment où elle s'exécute, Orphée n'est déjà plus qu'un être indéfini, sans contour, « irgend jemand », qui devra poursuivre seul son ascension dans la lumière. La marche d'Orphée est bien ainsi pour Rilke un motif privilégié pour dire la condition du poète, notamment dans sa solitude⁴. Celle-ci est pourtant paradoxale : avec le mythe, le sujet lyrique n'est jamais seul. La présence du personnage habite le texte, et avec lui toutes les voix qui l'ont composé au fil des siècles.

II. Au présent d'Orphée

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 491.

³ Chez Marie-Jeanne Durry aussi, Orphée est le seul qui puisse retrouver la lumière. Mais elle insiste particulièrement sur la potentielle réussite du personnage à ramener sa femme des Enfers, pour mieux souligner la douleur de la défaite. On peut certainement expliquer cette différence entre la poète française et Rilke dans le choix de la première personne : la prise de distance de Rilke avec l'emploi de la troisième personne lui permet de préparer l'échec d'Orphée bien plus tôt dans son texte, Marie-Jeanne Durry ménageant un effet de déception.

⁴ Dans les *Lettres à un jeune poète*, la solitude est un motif central, nécessaire à la création poétique. Elle est « une demeure à peine visible » (« eine dämmernde Wohnung », *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 28-29) qui est à ces yeux indispensable : « Ce qui est nécessaire, c'est seulement ceci : la solitude, la grande solitude intérieure. Pénétrer en soi-même et ne voir personne pendant des heures, voilà ce à quoi il faut être capable de parvenir. Etre seul comme on était seul, enfant » (« Was not tut, ist doch nur dieses: Einsamkeit, große innere Einsamkeit. In-sich-Gehen und stundenlang niemanden begegnen,—das muß man erreichen können. Einsam sein, wie man als Kind einsam war », *Ibid.*, p. 72-73). Cette solitude est liée à l'enfance, donc à la parole poétique, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude. La marche, la solitude, l'enfance et par extension Orphée qui s'y rattache dans *Les Sonnets* ou dans la réécriture des *Nouveaux poèmes*, sont ainsi les clés de l'écriture personnelle, cette voix que cherche le jeune Malte quand il apprend à écrire en recopiant Baudelaire.

Orphée ne meurt pas dans notre corpus : il persiste en une « trace infinie » (« unendliche Spur »¹) et représente « l'union infinie » (« unendliche Paarung »²) chez Rilke, écho de « voix / éternelles et douces » (« die Stimmen / ewig und mild »³). Dans le tout dernier poème des *Sonnets*, le personnage se situe dans « cette nuit hors de toute mesure » (« Sei in dieser Nacht aus Übermaß »⁴) où la préposition « aus » (*hors de, à l'extérieur de*) abolit le temps. En effet, en entrant dans le domaine de la littérature, le mythe d'Orphée remporte « une victoire enfin définitive sur la mort, car l'art confère l'immortalité sur le plan de l'idéal »⁵. Lorsqu'il était encore oral, transmis de l'un à l'autre, le risque de le voir disparaître était encore important, maintenant qu'il est fixé sur la page blanche, il semblerait que sa pérennité soit assurée.

1. Orphée, toujours

Le présent de l'indicatif, qui se confond avec le moment de l'écriture et ouvre à l'instant de la lecture, est un des temps privilégié par notre corpus⁶. Le présent est alors un moyen de voir coïncider le moment de l'écriture et l'espace mythique, à la manière d'Hugo qui « enten[d] ce qu'Orphée entendit »⁷. Devenant un « nouvel Orphée après l'Orphée ancien »⁸, le poète marque l'actualisation du personnage en se confondant avec lui à la première personne et en utilisant le présent de l'indicatif. Hugo se place en héritier du personnage, avec l'emploi de la préposition temporelle « après », qui assure la transition entre les adjectifs épithètes « nouvel » et « ancien ». On retrouve ce type de procédés dans les textes de notre corpus.

Ainsi, l'Orphée de la deuxième version des « Trois étangs de Hellbrunn » de Trakl est actualisé par l'emploi du présent, alors que « teinte d'argent la lyre » (« silbern tönt die Leier »⁹). L'adverbe « fort », associé au présent de l'indicatif, remplit cette fonction :

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 692 (I, 26).

² *Ibid.*, p. 700 (II, 9).

³ *Ibid.*, p. 680 (I, 9).

⁴ *Ibid.*, p. 714 (II, 29).

⁵ L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », op. cit., p. 170.

⁶ Il s'agit là d'un choix nettement majoritaire, ce qui souligne bien que le personnage ne se trouve pas plongé dans un passé révolu, mais bien dans l'actuel, qui est l'une des valeurs de ce tiroir verbal. Pour *La Grammaire méthodique du français*, « La forme grammaticale "présent" entretient apparemment une relation privilégiée avec l'époque présente ("l'actuel"), qui est contemporaine de l'acte d'énonciation. » (op. cit., p. 298). De même, « Un énoncé au présent, sans indication contraire, est étroitement repéré par rapport au moment de la parole. » (op. cit. p. 299).

⁷ V. Hugo, XXVII, dans *Œuvres poétiques II*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 294.

⁸ V. Hugo, « Que la musique date du XVI^e siècle », dans *Œuvres poétiques II*, op. cit., p. 1119.

⁹ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 103.

Hinwandeld an den schwarzen Mauern
Des Abends, silbern tönt die Leier
Des Orpheus fort im dunklen Weiher¹

Cheminant le long des murs noirs
Du soir, d'argent teinte la lyre
D'Orphée toujours dans l'étang sombre

La permanence d'Orphée est matérialisée par le motif de l'étang, eau stagnante qui figure la suspension du temps. L'espace poétique est alors le lieu où la mélodie peut s'élever perpétuellement. Dans « Passion », on retrouve Orphée et le présent :

Wenn silbern Orpheus die Laute rührt,
Beklagend ein Totes im Abendgarten –
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?²

Lorsqu'Orphée touche d'argent son luth,
Pleurant ce qui est mort dans le jardin du soir –
Qui es-tu, toi calme sous les grands arbres ?

Cet Orphée de pierre³ se fige dans un mouvement cent fois répété, avec cette structure particulière que l'on retrouve dans les deux poèmes où Orphée est associé au présent de l'indicatif (« rührt » et « tönt ») et à l'adverbe *silbern* (*d'argent*). Trakl antépose l'adverbe, tout en associant Orphée au présent de l'indicatif du verbe *être*. Certes, un doute plane sur ces vers, avec l'emploi de l'interrogation, mais sa présence est indiscutable, appuyée par la valeur de ce tiroir verbal. On peut alors comparer trois vers, issus d'*Orphée – Cantate* de Roger Munier, « Orphée » de Södergran et *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, comme participant de ce mouvement général d'actualisation et d'appropriation :

Je ne sais que l'apparence, il est vrai.⁴

Je vois ta face redoutable.⁵

Jag är Orfeus. Jag kan sjunga hur jag vill.⁶

Je suis Orphée. Je peux chanter comme je veux.

Alors que le sujet lyrique endosse le costume d'Orphée avec la première personne s'impose le choix du présent. Sa mélodie peut ainsi traverser les époques, comme dans « La Tortue » d'Apollinaire, où la musique parvient au lecteur :

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 217.

³ Dans « Les Trois Etangs de Hellbrunn », Trakl fait référence à la statue d'Orphée d'après l'opéra de Monteverdi, qui se trouve dans les jardins du château de Hellbrunn, près de Salzbourg, allusion que l'on retrouve dans « Passion », puisque la première strophe se referme sur « Der blaue Teich », *l'étang bleu*, qui n'est pas sans rappeler les trois étangs du premier.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 17. Il s'agit d'un décasyllabe dans la prose.

⁵ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 13.

⁶ E. Södergran, « Orphée », dans *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 89.



La Tortue

Du Thrace magique, ô délire !
Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
Les animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons.¹

Dans ce recueil écrit à la première personne, le sujet lyrique juxtapose le présent de l'écriture et la permanence de la figure mythique dans un hors-temps indéfini (« font », « passent »), si ce n'est par l'emploi des possessifs qui rapprochent Orphée et la première personne. Apollinaire, Roger Munier, Södergran et Marie-Jeanne Durry, en choisissant de se confondre avec le personnage, ne font pas qu'hériter du chantré thrace : ils lui donnent une épaisseur, à la manière de l'acteur qui endosse son costume au moment de monter sur scène. La juxtaposition des voix transcende alors l'expérience du temps chronologique pour rejoindre le présent permanent, à la fois passé, présent et futur.

Vient alors s'ajouter un deuxième moyen permettant l'actualisation du personnage dans l'espace poétique moderne et contemporain : certains adverbes de temps exprimant la continuité entre les origines d'Orphée et sa présence au poème, comme *encore*, *toujours*, *à nouveau* et toutes leurs variantes dans les langues de notre corpus. On perçoit alors la volonté de représenter Orphée comme un personnage abolissant les frontières du temps. Dans *Orphée-Cantate*, « Tout jeune encore »², le chantré thrace est « instruit par le vent de Thrace »³. « Encore » et « déjà » esquissent la courbe du temps d'Orphée : une présence aux contours imprécis, entre un *avant* et un *maintenant*, entre ses origines et l'actualité de l'écriture. Les « mots [...] fugaces et sitôt disparus » sont « interminables »⁴. Leur « déferlement » est « ininterrompu »⁵, « se reprenant, voulant sans fin, jusqu'à la chute soudaine dans le silence, l'inépuisable nom de sa course... »⁶. La permanence d'Orphée se dit ici par les négations lexicales, préfixes et prépositions qui soulignent l'effacement des limites temporelles :

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 146.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Seul le vent parle bien du vent. Le vent ne dit que soi. Il se nomme en mots de vent, fugaces et sitôt disparus, effacés dès que surgis, consommés dans la violence du souffle – ou insistants, insinuants, interminables, se cherchant, s’abandonnant, se reprenant, voulant sans fin, jusqu’à la chute soudaine dans le silence, l’inépuisable nom de sa course...¹

Les points de suspension prolongent le flot de cette course, qui représente toutes les réécritures « déjà » produites ou à venir, trois petits points qui loin de les plonger dans le mutisme leur donnent la possibilité d’exister ensuite. Orphée se tient là, dans l’espoir d’un texte à venir puisque nous nous trouvons à l’ouverture de cet *Orphée*, qui s’esquisse dans le non (encore) dit.

Deux éléments du mythe appellent à ce traitement : le chant d’Orphée pour retrouver Eurydice et le regard en arrière. Marie-Jeanne Durry associe ainsi le présent de l’indicatif à valeur de présent permanent et l’adverbe « toujours » pour évoquer la « Prière d’Orphée »² :

En vous qui mendiez l’asile et le secours.
Vous tuez vos pareils, vous égorgez vos frères,
Et toujours sans pitié vous vous plaignez toujours !³

La répétition de l’adverbe, fortement inhabituelle en français, encadre le vers, étirant les bornes de la temporalité, jusqu’à ce que ne reste plus que la durée. Dans ces vers prononcés par Hadès, le dieu du royaume des morts souligne la fixité de certaines caractéristiques de l’humanité, qui répète sans cesse les mêmes erreurs. La plainte d’Orphée (avec l’emploi du verbe *se plaindre*, pronominal, qui souligne l’égocentrisme des hommes) rejoint alors toutes les litanies adressées au dieu, banales dans leur souffrance aigue, et perdant par là une partie de leur force. En mentionnant la répétition, Hadès souligne aussi le fonctionnement du mythe qui perpétue la plainte malgré son caractère vain. Les adverbes en font alors un élément de continuité. Dans le sonnet I, 26 de Rilke, Orphée est alors représenté « jusqu’au bout retentissant encore » (« bis zuletzt noch Ertöner »)⁴ :

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör’,
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftern an dir und begabt mit Gehör.

¹ *Ibid.*

² M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 691 (I, 26).

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.¹

Mais toi, le divin, toi, retentissant encore jusqu'à la fin
là, l'essaim des Ménades dédaignées l'attaqua
tu as couvert leur cri par l'ordre, toi, le beau,
ton jeu édifiant s'éleva sur les destructrices.

Aucune n'était là pour te détruire la tête et la lyre,
alors qu'elles luttèrent et s'arrêtaient ; et toutes les pierres
aiguës qu'elles jetaient sur ton cœur
n'étaient que douceur et faites pour écouter.

Finalement, elles te détruisirent, harassé par la haine,
alors que ton chant séjournait encore dans les lions et les rochers
et dans les arbres et les oiseaux. D'où tu chantes encore maintenant.

Ô toi, dieu perdu ! Toi, trace infinie !
C'est seulement parce que la haine te démembra et te déchira à la fin que
nous sommes maintenant les auditeurs et une bouche de la nature.

L'allemand répète à plusieurs reprises l'adverbe « noch » (*encore*), qu'il met en relation avec « jetzt » (*maintenant*) : Rilke dessine une courbe, du passé au présent, sous le signe de la permanence. D'ailleurs, le tercet se referme sur « noch jetzt » (*encore maintenant*), qui concentre le rapport continu d'Orphée au temps. L'utilisation du pluriel et de la coordination, à trois reprises (« dans les lions et les rochers » ; « Et les arbres et les oiseaux »), vient appuyer cette représentation : le chant se maintient et surtout se distribue parmi les êtres animés ou non, signe de la vitalité de sa propagation. Dans *Les Sonnets*, Orphée se caractérise par la durée :

Rufe mich zu jener deiner Stunden,
die dir unaufhörlich widersteht:
flehend nah wie das Gesicht von Hunden,
aber immer wieder weggedreht,²

Appelle-moi à celle de tes heures
qui te résiste sans cesse :
suppliant de près comme le visage des chiens,
mais toujours de nouveau se détournant,

Evoquant le geste de détournement avec le verbe *wegdrehen*, le sujet lyrique insiste sur la nécessité pour le personnage de répéter ce mouvement destructeur qui se rapproche du retournement d'Orphée vers Eurydice. La juxtaposition des deux adverbes « immer » (*toujours*) et « wieder » (*à nouveau*) souligne qu'il est vain de transformer cet épisode du mythe, qui se maintient dans les réécritures de manière constante. Le personnage

¹ *Ibid.*, p. 692 (I, 26).

² *Ibid.*, p. 710 (II, 23).

se trouve ainsi « dans ce qui reste toujours » (« im immer Bleibenden »¹). Il est « l'un des messagers qui restent » (« einer der bleibenden Boten »²) ou encore « parmi les forces / restantes » (« bei bleibenden / Kräften »³) : l'adverbe temporel « immer » et les formes adjectivales et nominales issu du verbe *bleiben* (*rester*) s'associent, mettant en valeur sa persistance. Le contraste entre la stabilité de cette figure et l'univers instable qui l'accueille fait de lui un être extraordinaire :

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Si le monde changeait aussi rapidement
que les formations nuageuses,
tout ce qui s'y achève revient
aux origines.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.⁴

Sur ce qui passe et s'en va,
plus large et libre,
ton chant inaugural reste encore,
dieu avec la lyre.

Le monde se caractérise par la variation, au présent de l'indicatif en allemand (« wandelt »), forme de stabilité dans l'instabilité. Le ciel et ses mouvements perpétuels, avec la mention des nuages au deuxième vers, mettent en valeur la permanence de la mélodie, dans le deuxième quatrain, qui associe la question des origines (« Uralten ») et celle de la persistance, avec l'adverbe « noch » (*encore*), qui semble à nouveau caractériser la reprise du personnage, « objet inépuisable » (« unerschöpfliche Gegenstand »⁵). Le chant absorbe le pluriel de la première strophe (au deuxième vers) et surtout le « Gesang » se nourrit du « Gang », à la rime. Le présent du verbe *währen* confirme alors cette fusion des contraires.

2. « De la musique encore et toujours »⁶

Or ce qui permet de lier les différents temps d'Orphée, c'est cette « continuité trouble avec les choses »⁷ qui associe présent, passé et avenir dans les textes de notre corpus, notamment dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire où le présent de « La Tortue » répond au futur simple du « Cheval » :

¹ *Ibid.*, p. 689 (I, 22).

² *Ibid.*, p. 679 (I, 7).

³ *Ibid.*, p. 713 (II, 27).

⁴ *Ibid.*, p. 687 (I, 19).

⁵ *Ibid.*, p. 698 (II, 6).

⁶ P. Verlaine, « Art poétique », dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 151.

⁷ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 22.



La Tortue

Du Thrace magique, ô délire !
 Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
 Les animaux passent aux sons
 De ma tortue, de mes chansons.



Le Cheval

Mes durs rêves formels sauront te chevaucher,
 Mon destin au char d'or sera ton beau cocher
 Qui pour rênes tiendra tendus à frénésie,
 Mes vers, les parangons de toute poésie.¹

Le présent représente le moment de l'écriture, instant où résonne la mélodie orphique, tandis que le futur ouvre sur les possibilités offertes par le mythe, dirigées vers l'avenir. Le verbe « chevaucher » participe alors à la représentation d'un sujet lyrique domptant le mythe grâce à « mes vers, les parangons de toute poésie ». Orphée permet ainsi de concilier passé et avenir, il est le lieu d'un rassemblement, d'une co-présence entre les différents moments de la chronologie. Comme dans le mythe lui-même où « Tout naît, renaît, rien n'est discontinu »², la réécriture semble alors marquée par le principe de continuité, avec l'emploi de l'article de la totalité et de la négation lexicale et syntaxique. C'est ainsi que sa voix peut « traverse[r] les fracas de la vie et des batailles »³.

Or la permanence du chant d'Orphée n'est pas seulement liée à la fortune de ce mythe à travers les siècles, elle lui est intrinsèque puisqu'elle apparaît au sein même du récit, dans l'épisode de la mort du personnage, notamment dans *Les Géorgiques*. Après avoir été mis à mort par les Ménades, Orphée continue à chanter :

Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 146-147.

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 58.

³ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1171.

gurgite quum medio portans Cægius Hebrus
volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,
ah ! miseram Eurydicen, anima fugiente, vocabat ;
Eurydicen toto referebant flumine ripæ.¹

Alors aussi, pendant que l'Hèbre d'Æagre
portant la tête arrachée de son cou de marbre,
la roulait au milieu de ses abîmes, sa voix et sa langue froide,
l'âme en fuyant, appelait Eurydice, ah ! malheureuse Eurydice ;
les rives rapportaient sur tout le long du fleuve : Eurydice.

La lyre a ici disparu, Virgile se concentre sur la voix du chantre thrace et ce corps mort qui chante toujours. Recueilli par son père, le fleuve Cæagre, le cadavre d'Orphée quitte pourtant le monde des vivants (lors d'un voyage qui chez les Grecs a lieu sur un autre fleuve, le Styx). De la même manière, dans *Les Métamorphoses*, la voix d'Orphée est une voix d'outre-tombe :

membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque
excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne,
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
murmurat exanimis, respondent flebile ripæ.²

ses membres sont dispersés ça et là, tu reçois, Hèbre,
sa tête et la lyre, et (miracle !), alors que elle est emportée par les flots,
sa lyre fait entendre je ne sais quelle triste mélodie, sa langue sans âme
murmure quelque son triste, les rives lui répondent tristement.

Dans les deux versions, le chant d'Orphée dépasse les limites de la mort, ce qui fonde la représentation d'un personnage aux pouvoirs surhumains. De fait, la réécriture incessante du chantre thrace trouve sa source dans cet épisode : le poète peut mourir, pas la poésie.

L'eau et la mélodie d'Orphée se rapprochent alors dans les textes de notre corpus, comme chez Virgile et Ovide, car elles représentent un flot continu³, à l'image du « *mince ruisseau qui coulait non loin de là, presque invisible parmi les herbes, [qui] faisait de nouveau faiblement, mélodieusement entendre son bruit d'eau* »⁴ de l'*Orphée* de Roger Munier, le « *bruit d'eau* » s'est mué en musique (« *mélodieusement* ») et l'élément liquide donne dans *Orphée – Cantate* « des leçons de lyrisme »⁵, rapprochant la musicalité de l'eau et la mélodie du personnage dans le motif du ruisseau, écho du chant d'Orphée alors qu'il est encore en vie. Comme dans le mythe antique, sa tête est ensuite portée par un fleuve, puis par la mer :

Il est dit que ta tête sera retrouvée de l'autre côté de la mer, en Lydie, à l'embouchure du Mélès. C'est un pêcheur qui la découvrira, ensablée, mais comme vivante, après ce long périple sur les eaux. Ensablée... Prise à moitié dans la boue

¹ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 152.

² Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 564.

³ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 250 : « L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heur, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents ».

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 84 et 85.

⁵ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 250.

terrestre, immobilisée là. Toi qui voulais tellement t'en évader, partir vers d'autres royaumes, tu y es retenu. Ta tête coupée semble, il est vrai, incorruptible. Elle est fraîche comme le jour du carnage, et légèrement sanglante. Enlisée comme elle est, on dirait la tête d'un corps invisible qui serait pris tout entier dans le sable. Les yeux sont ouverts et le regard vide reste levé vers le ciel. Pathétique, elle chante encore, nous dit la fable, mais que chante-t-elle à présent ?¹

C'est un fleuve qui devient le dernier séjour d'Orphée, « *l'embouchure du Mélès* ». Le choix de ce fleuve n'est pas sans incidence : Mélès renvoie au père d'Homère, aussi connu sous le nom de Mélesgénès. Roger Munier associe la mort d'Orphée, le chant persistant et l'un des pères du lyrisme en Europe occidentale, nouvel écho à la fortune du personnage et à la littérature dans son ensemble². La référence à Homère fait de cet extrait l'espace où se joue le destin d'Orphée dans l'œuvre de Roger Munier, bien que son avenir soit incertain, comme l'indique la question finale qui suspend le paragraphe. Privilégiant les juxtapositions et l'emploi fréquent de la virgule, mimant la fluidité de l'eau qui fonde la mélodie « *sourdement enchantée* »³ du personnage, aboutissant au « *présent* », appuyé par l'adverbe « *encore* », le motif du fleuve, entre mouvement et permanence, participe à l'esquisse d'un Orphée qui dure.

Dans le sonnet II, 15 de Rilke, ce sont encore la « fontaine » et les « aqueducs » qui portent la permanence du chant :

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht,—
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäß davor.
Das ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmorohr, in das du immer sprichst.

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
Redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrichst.⁴

Ô bouche de fontaine, toi donnatrice, toi bouche,
qui parle sans cesse de l'Un, du Pur, —
toi, sur le visage ruisselant d'eau,
masque de marbre. Et en arrière-plan

l'origine des aqueducs. De loin, longeant
des tombes, du versant de l'Apennin
ils t'apportent ton dire, qui ensuite
coule le long de ton vieux menton noir

Jusque dans la vasque.
Elle est l'oreille couchée et dormante,
l'oreille de marbre, dans laquelle tu parles toujours.

Une oreille de la terre. Elle ne parle qu'à elle seule.
Une cruche y plonge-t-elle,
il lui semble que tu l'interromps.

Les termes « unerschöpflich » et « fließendem » sont des marques de continuité dans ce poème, de l'eau de la fontaine à la bouche de celui qui boit. D'ailleurs, cet organe, la fontaine et le personnage le partagent : la personnification, par la mention du menton, du visage et

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 100.

² D'ailleurs, dès les premières pages de sa *Cantate*, les deux personnages sont associés par une allusion intertextuelle, Orphée étant qualifié d'« *aveugle voyant* » (op. cit., p. 16).

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 704 (II, 15).

surtout de la bouche (organe du son, de la parole et du chant), métamorphose la fontaine en un chanteur à part entière. D'ailleurs, n'est-il pas question de son « discours » (« Sagen »¹) ? Le motif de l'oreille, enfin, achève le parallèle entre le chant poétique et la fontaine. L'écoulement de l'eau est perpétuel (« unerschöpflich »²), rappelant le sonnet I, 26 et la « trace infinie ! » (« unendliche Spur »³) du chant d'Orphée. Dans le tout dernier poème des *Sonnets à Orphée*, enfin, l'eau referme un énigmatique *cogito*, à la rime :

Und wenn dich das Irdische vergaß, zu der stillen Erde sag: Ich rinne. Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. ⁴	Et si le terrestre t'oublia à la terre silencieuse, dis : je coule. A l'eau rapide, parle : je suis.
--	--

Ce *je coule donc je suis* est à mettre en rapport avec le Dasein du sonnet I, 3 : « Le chant est existence » (« Gesang ist Dasein »⁵). *Etre, couler, parler (sprechen et sagen)*, à l'image des eaux courantes qui traversent le recueil, voilà ce qui cristallise la permanence de la figure mythique. Les deux derniers sonnets (I, 26 et II, 29) ne disent au fond que la durée de la musicalité à travers les siècles, l'un grâce à des éléments que l'on peut considérer comme stables (la nature au sens large du terme, qui se renouvelle sans discontinuer), l'autre grâce au motif de l'eau. *Les Sonnets* sont alors un instant de célébration du perpétuel écoulement de la parole poétique issue d'Orphée.

III. Un mythe d'aujourd'hui

Le mythe se caractérise par l'actualisation⁶. Rien de moderne ou de contemporain dans cette opération, il s'agit là d'un principe premier. *Ouvert*⁷ donc, le mythe appelle à se redéfinir en permanence, à partir de son passé : Orphée est avant tout ce que l'on pourrait appeler un Ancien chez les Modernes, sans que sa *présence*, au sens propre du terme, ait quoi que ce soit d'incongru, malgré ce qui peut être dit ou écrit à ce sujet parfois, nous y reviendrons dans la deuxième partie de cette étude.

¹ *Ibid.*, p. 705 (II, 15).

² *Ibid.*, p. 704 (II, 15).

³ *Ibid.*, p. 692 (I, 26).

⁴ *Ibid.*, p. 715 (II, 29).

⁵ *Ibid.*, p. 676 (I, 3).

⁶ P. Brunel, *Mythocritique*, op. cit., p. 13 : « il crée une "forme simple" antérieure au langage écrit, mais "actualisée" par lui et par le texte littéraire ». Et plus loin (*Ibid.*, p. 16-17) : « il faudra étudier la manière dont elle s'actualise dans des *formes actuelles* et en particulier dans des *formes littéraires* ».

⁷ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 192 : « Il faut bien insister sur ce caractère ouvert du concept ; ce n'est nullement une essence abstraite, purifiée ; c'est une condensation informe, instable, nébuleuse, dont l'unité, la cohérence tiennent surtout à la fonction ».

1. Orphée et les temps modernes

L'actualisation du personnage passe par une modernisation du décor dans lequel il évolue. Dans les réécritures du mythe, Orphée évolue alors tantôt dans la vie moderne, tantôt dans un *hors-temps*, une utopie aux décors naturels, *locus amoenus* des temps anciens, comme dans « Orphée » de Södergran ou les poèmes de Trakl où le personnage évolue dans la forêt que l'on trouvait déjà au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. Chez Roger Munier, c'est la nature toute entière qui accueille le chanteur thrace, « *l'herbe et le vent, le ciel profond, l'ouvert du ciel profond, abîme azur qui nous érige* »¹. En ces lieux apparaissent d'autres figures mythiques : les Narcisse de Rilke² ou Roger Munier³, Daphné⁴ ou encore même d'une licorne⁵. On trouve aussi des réécritures qui passent le décor sous silence, comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry où les indications de lieu sont très peu nombreuses, tandis que dans « Dire l'obscur » d'Ingeborg Bachmann, l'ombre semble avoir absorbé les Enfers où se trouvent peut-être les deux amants. Tous ces lieux sont des images d'un hypothétique âge d'or profondément différent du nôtre. Dans les *Ecrits sur la poésie* d'Aragon, ce décor de pacotille est décrié : « Que savons-nous d'Orphée quand il retrouva le *ciel public*, le ciel de tous les hommes ? Qu'il parcourut les monts Riphées et descendit les neiges du Tanaïs. Ses chants ne nous sont point parvenus »⁶. Les deux lieux mentionnés déclenchent, par leur vocable même, tout un imaginaire lié au mythe et à la poésie, mais sont immédiatement rattrapé par l'emploi de la négation. D'Orphée, nous ne connaissons rien, pour Aragon, ce qui explique en partie pourquoi le personnage est mis à distance dans sa poésie. Il n'est plus qu'« un certain Orphée »⁷ appartenant à un temps et à un lieu trop éloigné de « nous » et qui nous échappe.

Un certain nombre de réécritures fonde leur reprise du mythe sur une transposition du personnage dans un environnement contemporain. C'est un mouvement dont les origines sont certainement à chercher dans l'assimilation du « je » lyrique au personnage, plaçant Orphée dans un espace temps qui n'est pas le sien. Ces deux tendances coexistent et ne sont pas contradictoires : la réécriture reposant sur une tension entre passé et présent, les uns et les

¹ R. Munier, *Orphée - Cantate*, op. cit., p. 12.

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 696 (II, 3): „der klare gelöste Narziss“.

³ R. Munier, *Orphée - Cantate*, op. cit., p. 43 : « Et Narcisse, un jour, meurt au bord de l'eau, dans sa distance inconsolable ».

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 703 (II, 12): « Daphnée métamorphosée » („die verwandelte Daphne“).

⁵ La licorne est un motif majeur de l'esthétique rilkéenne, puisqu'on la trouve à la fois dans *Les Sonnets à Orphée* (op. cit., p. 697 (II, 4) : « une unicorne », « Ein Horn ») et dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. La licorne représente dans *Les Sonnets* « l'animal qui n'existe pas » (« das Tier, das es nicht giebt ») et qui « n'est pas » (« war es nicht »), chimère qui échappe aux humains puisqu'« ils n'en savaient rien » (« Sie wusstens nicht »). Comme Orphée, elle n'existe qu'en l'homme, créateur de ces créatures incroyables qui peuplent l'imaginaire.

⁶ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1340.

⁷ *Ibid.* : « Je ne parlerai plus que d'un certain Orphée, vous savez, qui était descendu aux Enfers, mais pour en sortir seul ».

autres mettent en valeur l'un des deux pôles, sans jamais exclure le second. Les poètes qui s'intéressent davantage à la représentation d'un Orphée des temps modernes soulignent d'ailleurs en général le caractère décalé de l'apparition du personnage mythique dans un décor contemporain. Déjà chez Nerval, Orphée se retrouve dans un univers quotidien, et il semble que le mythe et le monde réel soient perméables¹, comme dans *Les Nuits d'octobre* où un sans-logis se voit molesté dans la rue :

Un individu en blouse, qui semblait avoir *son petit jeune homme* (être gris), roulait au même instant sur les bottes de fleurs, expulsé avec force, parce qu'il avait fait du bruit. Il s'apprête à dormir sur un amas de roses rouges, imaginant sans doute être le vieux Silène, et que les bacchantes lui ont préparé ce lit odorant. Les fleuristes se jettent sur lui, et le voilà bien plutôt exposé au sort d'Orphée...²

La comparaison avec la figure mythique nous fait sourire tant le décalage est savoureux. Le personnage entre dans un processus bien plus général où, depuis Baudelaire, « [l]a poésie rencontre son dehors, et se l'incorpore. Elle se redéfinit, d'incertaine façon, jusqu'à se mettre en question »³. Cette remise en question correspond à une réflexion en profondeur sur ce qui fonde le poétique : « Jeté dans la rue, le moi cherche sa voie. Sa voix. »⁴. L'introduction d'éléments appartenant au monde moderne permet ainsi à l'espace poétique de se dégager de certains canons et de laisser entrer dans le poème le quotidien, notamment l'univers de la ville⁵. Cette démarche s'inscrit dans une « volonté du sujet d'être pleinement dans le monde moderne »⁶.

Face à la reconstitution d'un paysage spécifique qui permettrait l'apparition d'Orphée, il y a donc celles et ceux qui entendent le libérer de cet espace. Les poètes qui décident de

¹ A. Fairlie, « Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval », *op. cit.*, p. 157 : « les deux royaumes s'interpénètrent de la façon la plus naturelle ». Fairlie évoque ici ce passage *Les Nuits d'octobre*.

² G. de Nerval, *Aurélia, Les Nuits d'octobre. Pandora. Promenades et souvenirs*, *op. cit.*, p. 48. Le mythe antique prend alors des accents proches du comique. Alors que le narrateur marche dans les rues de Paris, des « marchandes de fruits et de fleurs » (*Ibid.*, p. 47) interpellent de potentiels clients : « Mes petits choux ! fleurissez vos dames ! » (*Ibid.*) L'une d'entre elles chante même et le narrateur commente : « Insensibles aux voix des sirènes, nous entrons enfin chez Baratte » (*Ibid.*, p. 48). L'intrusion des figures mythologiques dans le quotidien réaliste des ouvrières crée un décalage qui prête à sourire (Voir les notes de Macé dans l'édition Folio précédemment citée (p. 228-229)). C'est le même principe qui s'applique à la référence à Orphée citée plus haut : en entrant dans le monde « réel », le chantre thrace exhibe sa dimension anachronique, pour le plus grand plaisir du lecteur.

³ P. Dufour, « Le Poète et la prose », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, *op. cit.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*

⁵ On peut ici penser, évidemment, à la poésie de Baudelaire. Philippe Dufour, « Le Poète et la prose », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, *op. cit.*, p. 113 : « Il ne peut, tel le « poète impeccable » dans sa tour d'ivoire, s'enfermer dans un monologue lyrique. Il lui faut composer avec le hurlement moderne, avec la logorrhée d'un monde, d'autant plus vociférant qu'il n'a peut-être rien à dire. L'écriture de Baudelaire est faite de ce soupçon sur les langages de son temps, qu'elle refuse, mais ne saurait ignorer. De là une tension, que l'on suivra dans *Le Spleen de Paris*, où le poète renonce à la prosodie, où se mêlent des voix, où se démêle une parole, ténue, frôlant le silence ». Les surréalistes feront eux aussi, mais en se passant d'Orphée, l'expérience de cette modernité. Dans *Le Paysan de Paris* ou encore dans *Nadja*, Aragon et Breton s'offrent au potentiel poétique que contient la ville de Paris, à la suite de Baudelaire.

⁶ N. Piégay, « Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », dans *Pensée mythique et surréalisme*, Coll. Pleine Marge, n°7, Lachenal et Ritter, 1996, p. 80.

moderniser le décor où évolue Orphée se répartissent en deux catégories : ceux qui plongent franchement le personnage dans un univers qui n'est pas le sien et ceux qui procèdent par petites touches pour intégrer progressivement cette figure à un univers qui lui est en quelque sorte étranger, mais en évitant la violence du choc. Rilke préfère cette technique. Dans *Les Sonnets à Orphée*, le monde moderne apparaît par petites touches, avec la mention de machines dans les sonnets I, 18 et II, 10, évoquant le monde des usines et le progrès technique : « la pièce d'une machine » (« der Maschinenteil »¹) et « la machine » (« die Maschine »²). Des voitures (« Wagen »³) font alors une apparition, tout comme l'univers capitaliste dans le sonnet II, 19, introduit par l'image de l'argent : « Partout l'or séjourne à la banque, qui le dorlote » (« Irgendwo wohnt das Gold in der verwöhnenden Bank »⁴). Ces marques de prosaïsme, traces d'un quotidien et de sa dimension matérielle, sont très rares dans l'œuvre poétique rilkéenne, qui lui préfère un univers hors du temps, à tel point que le sujet lyrique demande, au sonnet II, 27 : « Existe-t-il vraiment le temps, le destructeur ? » (« Giebt es wirklich die Zeit, die zerstörende? »⁵). Il semblerait que pour son Orphée, le temps reste un élément particulièrement étranger, lui qui se fige dans l'éternité des dieux⁶. Il y a donc très peu de motifs rappelant ce que Rilke appelle « le nouveau » (« das Neue »⁷), qui est d'ailleurs associé à un bourdonnement désagréable, « dröhnen und beben »⁸, sorte de vrombissement et de frémissement qui accompagne l'ouverture à la nouveauté, qualifiée de « déchaînement » (« Durchtobtsein »⁹) :

Hörst du das Neue, Herr,
dröhnen und beben?
Kommen Verkündiger,
die es erheben.

Entends-tu le nouveau, Seigneur,
résonner et vibrer ?
Les messagers arrivent,
qui l'élèvent.

Zwar ist kein Hören heil
in dem Durchtobtsein,
doch der Maschinenteil

Pas une oreille n'est certes indemne
dans ce déchaînement,
mais la pièce mécanique

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 686 (I, 18) et p. 701 (II, 10).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 700 (II, 8).

⁴ *Ibid.*, p. 707 (II, 19).

⁵ *Ibid.*, p. 713 (II, 27).

⁶ Orphée est ainsi rapproché du divin, lui qui est « Dieu avec la lyre » (« Gott mit der Leier », *Ibid.*, p. 687, I, XIX).

⁷ *Ibid.*, p. 686 (I, 18).

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

will jetzt gelobt sein.¹

veut maintenant être louée.

Ce traitement angoissé de la nouveauté et de l'espace qui l'accompagne se retrouve dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, où déjà Rilke exprime une certaine méfiance vis-à-vis des sons produits par la modernité² :

Que je ne puisse pas m'empêcher de dormir la fenêtre ouverte. Les tramways électriques traversent ma chambre à toute allure en klaxonnant. Des automobiles me passent dessus. Une porte claque. Quelque part une vitre se brise bruyamment en tombant, j'entends rire ses gros morceaux de verre, glousser ses petits éclats. Alors soudain un bruit sourd, étouffé, de l'autre côté, à l'intérieur d'une maison. Quelqu'un monte l'escalier. Vient, vient sans interruption. Est là, est là longtemps, passe. Et à nouveau la rue. Une fille crie : *Ah tais-toi, je ne veux plus*. Le tramway surgit tout énervé, dans sa course à travers tout. Quelqu'un lance un appel. Les gens courent, se dépassent. Un chien aboie. Quel soulagement : un chien. Vers le matin un coq chante même, et c'est un bienfait sans limites. Alors je m'endors soudainement.³

Dans ce fragment, Malte fait face aux sons envahissants de la ville, qui s'incarnent dans les tramways dont les bruits criards bousculent le narrateur, avec l'emploi de la préposition « über ». Les sons s'accumulent à un rythme syncopé, appuyé par l'emploi de phrases courtes, minimalistes (« Une porte claque »), voire nominales (« Alors soudain un bruit sourd, étouffé, de l'autre côté, à l'intérieur d'une maison »), qui font écho à l'apparente déconstruction structurelle de l'ensemble de l'œuvre, composée de fragments. C'est dans ce désordre chaotique qu'émerge pourtant l'image d'un poète en devenir, Malte, qui perçoit la ville moderne comme une entité hostile et angoissante. Le présent de l'indicatif est omniprésent, rendant l'ensemble de ces bruits d'autant plus proches du lecteur et du narrateur. Une allitération en [r] traverse le texte, mimant le caractère désagréable et pénible des bruits de la ville de Paris, qui confine à la cacophonie plus qu'à la mélodie à laquelle le jeune Rilke aspirait dans ses *Notes sur la mélodie des choses*. Le monde moderne est alors perçu dans son étrangeté la plus violente, ce qui explique certainement pourquoi il est si discret dans *Les Sonnets à Orphée*, lieu d'une interrogation de la mélodie, et non pas confrontation avec le bruit. Nous ne pouvons que constater l'écart entre le traitement du monde moderne dans *Les*

¹ *Ibid.*

F. Barbotin, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, op. cit., p. 32 : « il existe une incompatibilité d'humeur et d'imaginaire entre le poète orphique et les machines. La « passion » que le poète leur reproche, l'agressivité latente ou manifeste qu'elles développent, tient à leur caractère prométhéen : issue des forges de la révolte et de la hybris humaines, toute machine qui se respecte doit « cracher du feu », un élément étranger à la poétique rilkeenne ancré davantage dans l'imaginaire matériel de la terre² - et c'est l'une des raisons pour lesquelles le thème de la machine reste marginal dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Rilke ».

³ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 8 : „Daß ich es nicht lassen kann, bei offenen Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen lautend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kreischt: Ah tais-toi, je ne veux plus. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Ulla Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein“.

Sonnets à Orphée et *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, et apprécier la discrétion avec laquelle Rilke introduit ces références dans l'espace poétique.

Rilke privilégie un espace épuré, loin des références trop poussées au réel. La simple consultation des titres de ses poèmes, au-delà des *Sonnets*, met en valeur un goût profond pour l'article défini, à valeur générale, ou bien l'absence d'article, qui étend au maximum l'extension du nom. Chez lui, par exemple, il est toujours question de « L'enfant » (« Das Kind »¹), « Le pauvre enfant » (« Das arme Kind »²), « Les enfants » (« Die Kinder »³) ou d'« Enfance » (« Kindheit »⁴). Rilke efface les noms et les spécificités, lui préférant cette neutralité qui sépare le poème du contingent tout en lui offrant la possibilité de s'adapter à toutes les situations, par-delà les problématiques de temps. *Les Sonnets à Orphée* n'échappent pas à cette tendance à la généralisation. Dans ce recueil, on trouve ainsi de nombreuses substantivations à partir d'un verbe ou d'un adjectif (présentant le genre neutre en allemand), mais aussi des absences d'article : une « bouche de fontaine » (« Brunnen-Mund »⁵). Rien n'est jamais précis : « un cheval » (« ein Pferd »⁶), ou des enfants indéterminés (si l'on excepte Eugon von Rilke au sonnet II, 87). Même Orphée s'efface derrière des périphrases, son nom n'apparaissant finalement que très peu⁸. Dans ce contexte qui refuse la spécification, le temps perd son emprise, et il n'y a pas d'espace pour l'anachronisme. C'est pourquoi quelques éléments modernes traversent le texte sans ostentation, sans briser tout le travail d'atténuation, de neutralisation, voire de mise sous silence de ce qui constitue le monde dans lequel la poésie éclot. Cela renvoie en effet à la manière dont Rilke compose sa poésie, reclus, seul, sans contact avec le monde extérieur (ou si peu à travers sa correspondance). Orphée répond aux impératifs de sa création.

Apollinaire, lui, ne semble pas craindre la modernisation du personnage. Dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, s'il ne renie pas l'importance de la tradition littéraire⁹, il

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 586.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 730.

⁴ *Ibid.*, p. 330 et 456.

⁵ *Ibid.*, p. 704 (II, 15).

⁶ *Ibid.*, p. 687 (I, 20).

⁷ *Ibid.*, p. 700 (II, 8) : « (In memoriam Egon von Rilke) ».

⁸ On le trouve dans le titre de l'œuvre, mais dans seulement trois sonnets : I, 1 ; I, 5 (répété deux fois) ; II, 28.

⁹ Les références au passé sont nombreuses dans *L'Esprit nouveau*. Apollinaire se place ainsi en « hériter des Classiques », « hériter des Romantiques » (*Ibid.*, p. 943), « sans être la simple constatation de l'Antiquité » (*Ibid.*), ni devenir « un pendant du beau décor romantique » (*Ibid.*). La Grèce antique reste cependant un modèle : les « recherches » poétiques « constitueront les bases d'un nouveau réalisme qui ne sera peut-être pas inférieur à celui si poétique et si savant de la Grèce antique » (*Ibid.*, p. 948). Les références à Icare (*Ibid.*, p. 949 et 952) appuient cette relation ambiguë qu'Apollinaire entretient avec le passé, entre fascination et repoussoir.

souligne l'importance d'intégrer la poésie à l'univers qui l'entoure : « L'esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons »¹. Dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, le personnage est mis en présence d'éléments issus du monde actuel, comme pour souligner l'étrangeté qui habite cet Orphée des temps modernes². Apollinaire juxtapose³ ainsi des éléments en apparence incompatibles. Ce sont les tours Eiffel qui apparaissent dans la première gravure de Dufy, au premier et au dernier plan, qui encadrent le personnage, pourtant représenté à l'antique⁴ ; c'est aussi le fusil de chasse qui orne la gravure du « Lièvre »⁵ ou encore l'intérieur moderne qui apparaît dans la gravure du « Paon »⁶. C'est enfin la recherche du banal dans « Le Chat », avec ce désir très prosaïque qui contraste avec « le pouvoir insigne / Et la noblesse de la ligne » qui introduisait le recueil :



Le Chat

Je souhaite dans ma maison :
Une femme ayant sa raison,
Un chat passant parmi les livres,
Des amis en toute saison
Sans lesquels je ne peux pas vivre.⁷

La représentation d'un foyer, avec une épouse et un animal domestique qui viendrait le peupler, placer le mythe d'Orphée dans le quotidien. *L'Esprit nouveau et les poètes* reprend d'ailleurs cette image du chat, qui n'est pas si banale. En effet, le texte est introduit par un petit bandeau représentant un tambour, qui peut être interprété comme étant un symbole de la

¹ *Ibid.*, p. 954.

² Pour Albouy, « Ce rendez-vous des dieux et des aviateurs nous introduit dans la mythologie même d'Apollinaire, où la tradition débouche dans la vie moderne » (*Mythes et mythologies dans la littérature française, op. cit.*, p. 119). Maulpoix se délecte lui du mélange hétéroclite qui caractérise la poésie d'Apollinaire : « J'aime à entendre, dans les poèmes d'Apollinaire, la musique de ces temps modernes dont Baudelaire fut le premier piéton lyrique, mais que sillonnent à présent quelques avions, automobiles nouvelles, ou belles sténodactylographes » (*La Musique inconnue, op. cit.*, p. 19).

³ Il s'agit de la fameuse « théorie de la juxtaposition », notamment analysée par Goodisman-Cornélius dans « L'Analyse sémiotique de la mythologie dans "Clair de lune" d'Apollinaire », dans *Les Systèmes mythologiques, op. cit.*, p. 30.

⁴ G. Apollinaire, *Le Bestiaire, op. cit.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁷ *Ibid.*, p. 150.

musicalité poétique, et un chat noir. En reliant cette conférence et *Le Bestiaire*, il semble que le chat soit certes associé à l'évocation du quotidien, mais aussi à la poésie, comme dans ce quintile où il est représenté « passant parmi les livres ». La maison, signe de la sédentarisation du sujet lyrique¹, est un espace caractérisé par le mouvement, opéré cette fois par le chat, placé au centre du poème. De même, dans « La Colombe », la référence au mariage crée un effet d'étrangeté :



La Colombe

Colombe, l'amour et l'esprit
Qui engendrâtes Jésus-Christ,
Comme vous j'aime une Marie.
Qu'avec elle je me marie.²

Eurydice est remplacée par Marie, référence directe à la vie d'Apollinaire. La porosité entre l'espace poétique et le monde moderne, par petites touches, rappelle au lecteur qu'Orphée appartient pleinement aux temps modernes, alors même qu'Apollinaire vient se confondre avec cette figure, à la première personne. L'introduction de ces éléments participe alors à l'actualisation du mythe³.

On retrouve ces effets de modernisation dans le film *Orphée* de Cocteau, qui met en scène un Orphée des temps modernes en costume, à la table d'un café parisien, écoutant la radio : « Orphée n'est pas le grand prêtre qu'il fut. C'est le poète célèbre et dont la célébrité agace ce qu'il est convenu d'appeler l'Avant-garde »⁴. Le traitement réservé à la lyre est alors significatif. A chaque transformation de l'instrument, en effet, Orphée entre un peu davantage dans le monde d'aujourd'hui. Dans notre corpus, tout ce qui produit de la musique peut bien faire l'affaire. Elle devient ainsi une « guitare »⁵ chez Aragon, un « luth » chez Rilke

¹ Nous verrons dans ce chapitre qu'Orphée et les poètes qui s'en réclament sont souvent représentés comme des itinérants.

² *Ibid.*, p. 170.

³ N. Goodisman-Cornélius, « L'Analyse sémiotique de la mythologie dans "Clair de lune" d'Apollinaire », dans *Les Systèmes mythologiques*, *op. cit.*, p. 36 : « Apollinaire remythifie les mythes en les combinant avec des références contemporaines pour créer une mythologie moderne où intertextes, mythes, et expressions idiomatiques deviennent des mythèmes dans ce nouveau système sémiotique. Le poète, modèle du lecteur, a le devoir de réaliser de nouvelles formes mythiques. »

⁴ P. Brunel, « Les Vocations d'Orphée », *op. cit.*, p. 51-52.

⁵ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 1071.

(« Lauten »¹) ou Södergran (« lutan »²), un « orgue »³, « une harpe fée »⁴, des « tambours »⁵ chez Cocteau, tandis que le chantre thrace se transforme en « chef d'orchestre »⁶ : « Après, nous allâmes toute la noce au jardin d'Acclimatation où le chef d'orchestre s'appelle justement Monsieur Orphée »⁷. Cocteau plonge totalement le personnage dans un univers qui lui est pourtant étranger dans de très nombreuses versions du mythe. Orphée devient ainsi le nom propre accolé au titre « Monsieur », basculant dans le quotidien. L'emploi de la prose facilite aussi ce passage, et cet extrait de l'« Hommage à Eric Satie » se transforme en la retranscription d'un souvenir dans lequel le sujet lyrique s'inscrit, à travers le pronom « nous ». Dans une poésie profondément marquée par l'emploi tantôt ludique, tantôt sérieux de la mythologie, Cocteau s'identifie à Orphée. Ses films soulignent d'ailleurs leur proximité, puisque c'est Cocteau lui-même qui joue Orphée, notamment dans *Le Testament d'Orphée*. Comme dans l'œuvre d'Apollinaire, cette fusion entraîne une familiarité avec le personnage, qui pousse le sujet lyrique à quitter l'espace fantasmé du mythe (qui d'ailleurs chez Cocteau n'est pas totalement absent et vient se confondre souvent avec l'espace théâtral ou cinématographique⁸) pour celui des rues de Paris. A une époque où le mythe est souvent décrié, Cocteau alterne malgré tout les décors mythologiques, comme dans « Le Rythme grec »⁹ avec ses « temples »¹⁰, ses « oracle[s] »¹¹, son « Parthénon »¹², et le monde d'aujourd'hui, notamment dans ses films, où il n'hésite pas à représenter Orphée déambulant

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 685 (I, 17).

² E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 84.

³ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 527. La harpe revient à plusieurs reprises, page 951 et 978.

⁵ *Ibid.*, p. 633.

⁶ On retrouve cette image du poète dans *L'Esprit nouveau et les poètes* d'Apollinaire, où ces derniers sont définis comme les « chefs d'orchestre d'une étendue inouïe » (op. cit., p. 945).

⁷ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 135.

⁸ On peut penser aux pièces mythologiques comme « Cherchez Apollon » (*Ibid.*, p. 617-619) où le dieu de l'Harmonie est très clairement associé au théâtre ou au cinéma : « Quelquefois on découvre au bout d'un projecteur [...] Les cris silencieux poussés par les acteurs » (*Ibid.*, p. 618). Le rapport à Orphée, comme aux autres mythes, est donc bien un lien artistique et littéraire, avant d'être un mode de vie.

⁹ *Ibid.*, p. 721-724.

¹⁰ *Ibid.*, p. 722.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

dans les rues du sixième arrondissement de Paris. On le retrouve alors dans toutes sortes de postures, comme dans « Cherchez Apollon »¹ :

[...] un dieu meurt.
Son sang ressemble à du lait des veines de l'agate,
Et ronde, sa blessure, aux lèvres du fumeur.²

Face à la perte de l'inspiration d'origine divine, la réponse du sujet lyrique se tient dans la drogue, capable de placer le poète dans un ailleurs que procurait autrefois la *furor*. Mais les intrusions des temps modernes dans les représentations du personnage d'Orphée ne se contentent pas de rapprocher Cocteau poète et le chantre thrace, elles sont à prendre avec humour et légèreté, comme chez Goll :

Orphée est descendu pour toi
Du paradis

Il chante maintenant dans les cours des maisons
Pour les cuisinières qui n'ont pas eu d'ami
Pour les caissiers de banque sans courage de perdre
Les lycéens qui rêvent de suicide
Les dactylos dont l'enfant déjà souffre
Les femmes de ménage font la queue pour l'écouter
Et les enfants de chœur siffleront quand ils seront vieux
Les airs d'Orphée³

Dans « Le Nouvel Orphée », Goll fait du personnage un musicien comme les autres, ancré dans le monde moderne. Il chante toujours, au présent de l'indicatif, mais dans des conditions qui bouleversent ses représentations traditionnelles, où il est entouré d'animaux dans la forêt. Comme « Le Musicien de Saint-Merry » d'Apollinaire⁴, le musicien entraîne non plus des bêtes sauvages ou des rochers, mais les citadins qui l'entourent, figurés par l'énumération qu'entraîne le verbe *chanter* et l'adverbe « maintenant ». Plus loin, il devient même un « Timide professeur de piano »⁵ et accompagne la vie quotidienne :

Le soir au music-hall
Entre le Yankee girl et Monsieur X, illusionniste
Son couplet de l'amour humain est le N° 3

A minuit clown chargé de soleils et de lunes
Au milieu du cirque
Il bat la grosse caisse de la résurrection

¹ *Ibid.*, p. 617-619.

² *Ibid.*, p. 617.

³ Y. Goll, *Œuvres, op. cit.*, p. 95.

⁴ G. Apollinaire, *Calligrammes – Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), *op. cit.*, p. 190 : « Le cortège des femmes long comme un jour sans pain/ Suivait dans la rue de la verrerie l'heureux musicien ».

⁵ *Ibid.*

Le dimanche aux réunions des francs-maçons
Salle ornée de feuillage ciré
Il dirige des chants patriotiques

Dans les sacristies de banlieue
Maigre organiste
Il enseigne aux enfants le psaume d'amour

A tous les concerts d'abonnement
Avec Berlioz
Il frappe les âmes comme des pièces d'or

Dans le cinéma de quartier
Au piano qui fait mal
Il accompagne la douleur fatale¹

Nous reviendrons sur le mouvement de dégradation qui accompagne chez Goll la plongée du personnage dans le monde moderne. Cependant, il est important de noter que dans son œuvre, la modernisation d'Orphée passe par un transfert, de l'aède à l'artiste de music-hall, avatar contemporain des musiciens itinérants des temps anciens. C'est alors une forme de « résurrection » du personnage qui a lieu dans ce texte, retour d'Orphée sur la scène poétique.

Goll s'amuse en effet de l'anachronisme et modernise Orphée avec facétie, comme Cocteau dans « Mythologie » : « Les dieux grecs et la foudre eurent l'esprit taquin »². Ainsi, le mythe fait davantage office de terrain de jeu : Orphée-Apollinaire « fum[e] la pipe / Le petit doigt en l'air »³, la gorgone Sthéno devient sténographe dans *Appogiatures*⁴ et « nos enfers » apparaissent « sous forme d'une rue »⁵. Les hommes et les dieux se confondent dans un joyeux chaos, jusqu'à devenir voisins de palier :

Hommes et dieux habitent le même immeuble
Et parfois se rencontrent dans l'escalier⁶

¹ *Ibid.*, p. 96.

² J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 597.

³ *Ibid.*, « La Mort de Guillaume Apollinaire », p. 348 : « Coupe à ta muse les cheveux / Picasso, peintre aux doigts de fées ; / Les objets te suivent, Orphée, / Jusqu'à la forme que tu veux. // Mais il est mort, celui qui change / Les mots de forme et de couleurs ; / Picasso, ta muse est en pleurs. // Guillaume Apollinaire, / Amateur de tulipes, / Vous fumez votre pipe / Le petit doigt en l'air. »

⁴ *Ibid.*, p. 808 : « Ces chiffres étaient notés par la gorgone Sthéno, sœur de Méduse, extraordinairement adroite à les prendre au vol et à les transcrire par signes sur ses tablettes, où elle notait en outre le nombre des victimes de la pétrification ».

⁵ *Ibid.*, p. 881 : « Proches de nos enfers sous forme d'une rue ».

⁶ *Ibid.*, p. 724.

Orphée et le sujet lyrique se rendent alors « au café Apollon »¹ pour une petite discussion « bien étonnant[e] ! »². Chez Cocteau, la poésie est « un vieux temple neuf »³ où toutes les époques se mélangent, mais aussi tous les univers, de la littérature au monde actuel, avec sa banalité quotidienne. Car le poète est avant tout un homme qui vit, Cocteau se rapprochant là du *Paysan de Paris* d'Aragon qui voit la mythologie comme « une science de la vie »⁴, « science vivante »⁵, lui qui se dit fasciné par « le sentiment du merveilleux quotidien »⁶, jusqu'à aller chercher ce *merveilleux* dans le *quotidien* qu'Aragon dépouille du mythe antique. Cette transition est essentiellement spatiale : « L'homme d'aujourd'hui n'erre plus au bord des marais avec ses chiens et son arc »⁷. Avec l'introduction d'éléments modernes dans certaines réécritures du mythe, on constate alors que c'est bien la fin d'un monde qui s'expose dans l'espace poétique. Comme le souligne l'emploi de la négation « ne... plus » dans cet extrait du *Paysan de Paris*, la littérature cristallise ce besoin de changement⁸, qui dans notre étude affecte le personnage d'Orphée. Cette soif pour « le sentiment moderne de l'existence »⁹, la représentation d'un « monde moderne »¹⁰ et le récit de cette « légende moderne »¹¹ traverse cette œuvre, avec la répétition presque obsessionnelle de l'adjectif *moderne*. Comme chez Rimbaud, « Il faut être absolument moderne »¹², répondre à cet impératif interne qui ronge l'espace poétique et le condamne à aller vers l'avant. En cela, Cocteau, Aragon et Apollinaire nous disent leur désir d'ériger un poète nouveau, à partir d'Orphée certes, mais qui se redéfinit dans le monde qui leur est contemporain.

2. Poser des questions essentielles

¹ *Ibid.*, p. 1442.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 838.

⁴ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸ Aragon évoque l'importance de ce concept : « Je suis le passage de l'ombre à la lumière [...] Je suis une limite, un trait » (*Ibid.*, p. 135-136).

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹¹ *Ibid.*, p. 144.

¹² A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 441. Shoshana Felman précise l'ambiguïté de cette phrase de Rimbaud, qui n'est pas à prendre à la légère : elle est un « impératif paradoxal, énoncé sur un mode oxymorique, défini par une contradiction dans les termes » (« "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud". Poésie et Modernité », *op. cit.*, p. 4).

Comment comprendre ce qui motive la réécriture dans un espace modernisé ? Dans *Histoire d'Amphion*, Valéry interroge ses choix quant à la réécriture du mythe, en des termes qui nous évoquent Orphée, dont il est l'un des avatars dans son œuvre : « Je lui ai posé le tout primitif et barbare problème, le plus difficile, peut-être, qu'un compositeur ait eu jamais à résoudre ». Poser un problème (et tenter d'y répondre), est-ce à quoi peut se réduire le principe de réécriture ? Le mythe crée un espace où peuvent se poser ces questions « interminables », « sans fin », « inépuisable[s] », alors que le temps semble se suspendre progressivement dans les textes de notre corpus, afin de laisser s'exprimer ces interrogations essentielles :

Seul le vent parle bien du vent. Le vent ne dit que soi. Il se nomme en mots de vent, fugaces et sitôt disparus, effacés dès que surgis, consommés dans la violence du souffle – ou insistants, insinuants, interminables, se cherchant, s'abandonnant, se reprenant, voulant sans fin, jusqu'à la chute soudaine dans le silence, l'inépuisable nom de sa course...¹

En effet, si le mythe « montr[e] ce que la vie a d'éternellement compréhensible »², il interroge le monde, c'est probablement sa première qualité :

l'homme se pose une question devant le monde dans lequel il se trouve placé. Et une réponse se donne d'elle-même à lui, soit qu'elle se propose, soit qu'elle s'impose. [...] « Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et par réponse, une forme prend place, que nous appellerons mythe. »³

Il y aurait ainsi un échange, de nature dialogique entre le texte (oral ou écrit) et l'homme (auditeur ou lecteur), qui rend le mythe universel⁴. Le mythe permet de mieux comprendre le monde et de mettre « en perspective les grandes questions »⁵. C'est d'ailleurs sa fortune, le nombre de reprises, qui souligne la valeur de cette interrogation : « Une mythologie n'est encore vivante que si elle ne cesse d'être interrogée, chaque fois requise pour prendre en

¹ *Ibid.*

² P. Brunel, « Littérature et mythe – La décadence et le symbolisme en Europe », dans *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, T. II, Yves Bonnefoy (dir.), *op. cit.*, p. 1209.

³ P. Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ M-C. Huet-Brichard, « Mythologies héritées et mythologies modernes : *La Légende des siècles* de Victor Hugo », dans Jean-Pierre Aygon, Corinne Bonnet et Cristina Noacco (dir.), *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité*, *op. cit.*, p. 301 : « Réécrire ou pasticher la mythologie, c'est donc, pour tout écrivain, orienter, selon sa propre vision du monde, le récit qu'il emprunte ou qu'il imite. La mythologie a donc une double fonction : d'une part, elle offre des situations archétypales, immédiatement lisibles, qui relèvent d'un symbolisme universel et sont donc en résonance avec la culture et l'expérience du lecteur ; d'autre part, elle permet de mettre en situation et en perspective les grandes questions qui concernent le moment présent. La mythologie offre cette distance salutaire qui permet d'associer, pour mieux penser l'Histoire, l'intemporel et l'actuel, l'universel et le singulier ».

⁵ *Ibid.*

charge une question qui, chaque fois, se pose différemment »¹. Orphée n'a pas cessé de *vivre* grâce à cette question « chaque fois » différente, *proposée* ou *imposée*, qui intrigue poètes et lecteurs :

Devant la force d'un tel mythe, dont nous sont garants son pouvoir d'expansion immédiate et sa persistance jusqu'à nous, nous ne pouvons douter qu'il exprime une vérité commune éternelle, qu'il traduise dans la langue allégorique une série d'observations fondées qui ne sauraient admettre d'autre champ que l'existence humaine.²

Cette question garantit la « persistance » du mythe. La lecture et la réécriture redonnent du sens à un texte ancien, en l'actualisant³. Marie-Jeanne Durry, par exemple, évoque la genèse de son *Orphée* en précisant qu'« Il n'y a pas eu d'agressivité dans mon choix. Il n'y a pas eu de choix. Pas de doute et donc point de délibération »⁴. Le personnage semble s'être imposé à la poète qui parle même de motifs « congénitaux »⁵ à son écriture, répondant à un impératif interne, biologique. Marie-Jeanne Durry ne peut échapper à Orphée, qui est pour elle « chargé d'une infinité de sens »⁶ qu'elle entend explorer. De façon plus générale, la question que nous pose le mythe d'Orphée est alors à comprendre sous cet angle : « Le mythe est la mise en récit d'une question que l'homme se pose sur le monde (et cette seule mise en récit donne l'illusion de la réponse) ; toute reprise d'un mythe montre que cette question se pose toujours »⁷.

La reprise du personnage est alors souvent associée à la tournure interrogative, comme pour souligner le maintien de ces questions qui fondent le mythe. Ainsi, dans *La Lyre de septembre* de Södergran, « Ma Lyre » (« min Lyra »⁸) se risque à soulever cette fameuse question, avec tout le mystère que recèlent les lignes de tirets qui divisent le texte :

Jag avskyr tanken...
Vad är min älskade jättelyra?
Den solskenssträngade, sagolika, ur molnen hängande.

O du min jättelyra,

J'abhorre la pensée...
Qu'est-ce que ma chère lyre géante ?
L'accordée aux rayons du soleil, comme dans un
conte, suspendue aux nuages.
Ô toi ma lyre géante,

¹ M-C. Huet-Brichard, « Mythologies héritées et mythologies modernes : *La Légende des siècles* de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 295.

² A. Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 110. Breton évoque là le mythe de Vénus « blessée par Diomède » qu'il résume dans le premier paragraphe de la section VI.

³ *Ibid.*, p. 298: « La mise en question de la mythologie montre comment le présent doit réinterpréter le passé pour préparer un avenir différent, et réinterpréter, c'est aussi repenser les valeurs véhiculées par la tradition et par les textes dans lesquels cette tradition a trouvé ses fondements ».

⁴ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 9.

⁷ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 137.

⁸ E. Södergran, *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 84-85.

du hänger över världen som ett frågetecken.
point d'interrogation

Då jag dör,
kastar jag mig sorglöst ned på dina strängar;
då stå två andar upp ur det okända,
sovande bära de oss över haven,
de stanna mitt på Atlanten. –

Och vi äro båda försvunna ur världen,
min älskade lyra! ¹

tu es suspendue au-dessus du monde comme un

Quand je mourrai,
je me lancerai sans réfléchir sur tes cordes;
alors deux esprits s'élèveront de l'inconnu,
sommolant, ils nous porteront au-dessus de la mer,
ils s'arrêteront au milieu de l'Atlantique. –

Et nous aurons toutes deux disparu du monde,
Ma lyre adorée!

La lyre, symbole d'Orphée, est le vecteur d'une « interrogation » au cinquième vers (« frage »²). Objet de questionnement au deuxième vers, le motif revient au cinquième, au niveau lexical. La ligne de tirets qui sépare ce vers du suivant, autrement dit de la mort (« Quand je mourrai », « Då jag dör »³), souligne l'absence de réponse à cette question, qui se pose encore.

Les questions sans réponse sont la caractéristique majeure des *Sonnets à Orphée* : elles envahissent le recueil, présentes dans près de la moitié des textes. Certaines initient le poème, comme le sonnet I, 3, et enclenchent le processus créateur :

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?⁴

Un dieu le peut. Mais comment, dis-moi, un homme
pourrait-il le suivre avec son étroite lyre ?

On retrouve le même principe dans le sonnet I, 6 : « Est-il quelqu'un d'ici ? » (« Ist er ein Hiesiger? »⁵) ; dans le sonnet I, 11 : « Regarde le ciel. N'y a-t-il pas la constellation du "cavalier" ? » (« Sieh das Himmel. Heisst kein Sternbild „Reiter“? »⁶) ; dans le sonnet I, 18 :

Hörst du das Neue, Herr,
dröhnen und beben?⁷

Entends-tu le nouveau, Seigneur,
vrombir et frémir ?

Ou le sonnet I, 20 :

Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? –⁸

Mais à toi, Seigneur, oh, que te vouer, dis-moi,
toi qui enseignes l'écoute aux créatures ? –

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ On remarque que ce processus est reproduit avec la deuxième ligne de tirets et l'utilisation du verbe *försvinna* (disparaître).

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 3).

⁵ *Ibid.*, p. 678 (I, 6).

⁶ *Ibid.*, p. 681 (I, 11).

⁷ *Ibid.*, p. 686 (I, 8).

⁸ *Ibid.*, p. 687 (I, 20).

La question porte en elle les possibilités du poème, comme un élan qui demande à être rempli par le reste du sonnet. Rilke utilise précisément cette valeur impulsive qui déclenche l'écriture et le chant. Mais les questions peuvent précipiter la fin du poème, notamment lorsqu'elles initient les tercets, comme dans le sonnet I, 10 où la dernière strophe commence par une tournure interrogative :

Wissens wirs, Freunde, wissen wirs nicht?
Beides bildet die zögernde Stunde
in dem menschlichen Angesicht.¹

Le savons-nous, amis, ne le savons-nous pas ?
Les deux façonnent l'heure hésitante
sur le visage humain.

Dans ce tercet, l'interrogation polaire initiale, organisée autour d'un faux parallélisme que la négation vient faire basculer du côté de l'opposition, trouve une réponse positive, avec l'association des contraires dans le pronom « beides » qui ouvre le treizième vers, image de la possible résolution d'une question fondamentale sur laquelle nous reviendrons plus tard : la possession du savoir humain. Mais cette représentation est chancelante avec l'adjectif verbal « zögernde ».

Dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, la mission d'Orphée est toujours liée au questionnement. Dans la première section, le sujet lyrique anonyme s'adresse à Orphée pour lui signifier la direction que doit prendre le chant, à l'impératif : « *Interroge ce qui est, l'apparence paisible et close, pour qu'elle s'ouvre en un éveil* »². Contrairement à Eurydice qui dans ce texte « *n'a pas de voix* »³, « *n'est que silence* »⁴, « *ne parle pas* »⁵, Orphée lui se tient dans la profération, déclaration ou interrogation, en ce qu'il permet l'éveil du monde :

*Le chant révèle un accord, une entente implicite, première. Il ne nomme pas seulement : il salue. Dans son mouvement même, il adhère et peu ou prou rend hommage. S'il interroge, ce n'est que sur le fond d'un sourd acquiescement qui finalement ratifie. Le chant ne sait pas le : pourquoi ? ou ne le sait qu'en l'apaisant dans un accord préalable, infondé, dont l'appel enfoui le commande. Par quoi seul il est et peut être le chant.*⁶

Orphée – Cantate est traversé de questions, sur le monde, sur Eurydice, sur le chant et le mythe. La dernière, notamment, interpelle, alors qu'il évoque la tête fraîchement coupée d'Orphée : « *Pathétique, elle chante encore, nous dit la fable, mais que chante-t-elle à*

¹ *Ibid.*, p. 681 (I, 10).

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 41.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 14.

présent ? »¹ L'adverbe « encore » et la locution adverbiale « à présent » marquent la continuité entre les deux temporalités, le moment de « la fable » et celui de l'écriture, où le mythe se déploie, au présent de l'indicatif. Roger Munier est peut-être le seul de nos auteurs à proposer des réponses à cette question fondamentale : que peut le chant d'Orphée aujourd'hui ? La suite du texte entreprend de répondre, à la tournure déclarative, liée aux verbes *dire* et *chanter* :

*Elle chante l'énigme dernière à laquelle tu es rendu. [...] Tu dis la mort, désormais,
que tu n'as pas su vaincre, et l'absence. [...] Tu dis la sévère adhésion sans plus à
l'épaisseur sourde où tu gis, ensablé, rigide en dépit du doux balancement de l'eau.
Tu chantes – mais s'agit-il encore de chant ? –*²

Cette mélodie difficilement définissable, entre le chant et la parole, se repense dans l'espace poétique contemporain, comme « *une plainte, mélodieuse malgré tout et presque chant* »³, « *dernier murmure, à peine une parole* »⁴. Si l'affaiblissement de la voix d'Orphée est palpable, Roger Munier répond à cette première question : Orphée peut toujours chanter, bien que la tonalité ait changé.

De fait, nous suivons alors toujours le personnage, parce que son récit interroge des notions qui nous sont toujours familières. Reproduisant un geste ancestral, nous nous plaçons derrière lui, à l'image d'Eurydice. Dans le mythe, tandis qu'il tente de remonter des Enfers avec son épouse, le chanteur thrace est ainsi toujours représenté en première position : « Le poète veut guider cette main »⁵. Il ouvre la marche et se tient « voran » (*devant*) dans « Orphée. Eurydice. Hermès » : « Devant, l'homme mince en manteau bleu » (« voran der schlanke Mann im blauen Mantel »⁶). De même, dans *Tombeau d'Orphée*, Pierre Emmanuel le place en premier :

c'est là tout le destin d'Orphée. Etre devant
ce qui ne doit pas être et le regarde.⁷

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 100-101.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*

⁵ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 552. Expliquant le sonnet « au chien » (*Ibid.*), Rilke indique quel est le rôle du poète : *guider*, autrement dit ouvrir la marche et entraîner dans la bonne direction, « [celle] de la condition humaine toute entière, misère et bonheur compris » (*Ibid.*, p. 553). On comprend que l'utilisation de *führen* posera par la suite problème, car après le *Führer* du Troisième Reich, des poètes comme Celan refuseront d'endosser le costume du *guide*, redéfinissant en profondeur la fonction du poète.

⁶ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 489.

⁷ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 69.

Le contre-rejet du verbe et de l'adverbe, mais aussi la construction hardie de l'alexandrin où syntaxe et métrique ne concordent pas, met en valeur « le destin d'Orphée ». Orphée est « élu pour guider les hommes »¹, c'est la position ordonnée par les dieux, puisqu'il n'a pas le droit de regarder Eurydice, et ce depuis *Les Géorgiques* de Virgile :

redditaque Eurydice superas veniebat ad auras,
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem)²

et Eurydice lui étant rendue arrivait vers les airs d'en haut
en marchant derrière lui (car Proserpine avait imposé cette loi)

Le poète indique la direction par son chant. Eurydice, elle, est placée en arrière, elle le suit (*sequens*), chez Virgile, « tillbaka »³ chez Ebba Lindqvist. L'ordre des marcheurs a une importance toute particulière dans *Orphée – Cantate*, et Roger Munier le mentionne à deux reprises :

*Tu marcheras devant, et donc seul encore, tant que n'aura pas pris fin la dangereuse remontée. [...] Précède vivement l'ombre légère qui n'est toujours qu'une ombre, pour qu'elle se glisse dans ta foulée.*⁴

La place de celui qui chante est devant, n'est que devant, aveuglé d'un instant qui avance vers le jour, mais n'avance ainsi vers la clarté que s'il accepte jusqu'au terme de rester happé par la nuit, son prisonnier...⁵

Orphée précise d'ailleurs, avec l'emploi de la négation exceptive, l'importance de cette position : « n'est que devant ». Il affirme ainsi la nécessité pour le texte poétique contemporain de répéter ce geste ancestral et de ne pas le modifier. Orphée avance ainsi dans la lumière et ne peut rester dans l'ombre. De même, chez Marie-Jeanne Durry, Hadès lui intime de marcher en premier, « Car elle te suivra »⁶ :

Va librement, suivi par la femme qui t'aime
Et qui mettra ses pas dans tes pas incertains.⁷

L'ordre de passage d'Orphée et Eurydice est essentiel : le poète est suivi par Eurydice et ceux qui l'écoutent, faisant de la remontée des Enfers un geste métapoétique qui fait d'Orphée le guide de toute une civilisation.

¹ H. Broch, *La Mort de Virgile*, op. cit., p. 127.

² Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 150.

³ E. Lindqvist, op. cit., p. 83 : « Att du tvang mig steg för steg tillbaka? », "De me forcer pas à pas en arrière ?"

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 48.

⁷ *Ibid.*

Deuxième partie :

Le Maintien du *carmen*

Introduction de la deuxième partie

La Fortune d'Orphée

Orphée est certes un « ancien d'hier »¹, mais il est surtout un personnage d'aujourd'hui, en ce que sa présence au poème n'est pas remise en cause dans le cadre de notre corpus. Il partage les mêmes caractéristiques que ses avatars des siècles passés, son histoire est le plus souvent respectée, ses pouvoirs sont (globalement²) maintenus. Orphée affronte ainsi doublement la permanence : tout d'abord dans le cadre du mythe, puisque son chant se maintient par-delà sa disparition ; puis dans le cadre de la littérature, puisque la réécriture permet la transmission d'une silhouette toujours reconnaissable, présentant des caractéristiques similaires et que nous identifions comme étant Orphée. Pour Pierre Brunel, il s'agit là d'un mode de fonctionnement propre au mythe qui explique sa destinée exceptionnelle :

La fortune, et par conséquent la fortune littéraire d'un mythe, s'expliquera aisément par la permanence de tel archétype dans l'inconscient individuel ou collectif. La valeur d'une version littéraire du mythe se jugera d'après son « authenticité », c'est-à-dire la qualité de sa référence à cet archétype.³

L'« archétype », mille fois répété, au sens de *modèle*, fait d'Orphée une figure qui se caractérise par la stabilité, malgré les multiples variations auxquelles il est soumis. Alors que, nous le verrons, le vingtième siècle interroge en profondeur la présence du sacré, la place de la mythologie gréco-latine et la notion d'originalité, questionnement qui bouleverse en profondeur le mouvement de la réécriture dans le cadre de la littérature, Orphée, lui, conserve une place de choix dans la poésie de cette époque. C'est là que l'interprétation métapoétique rejoint le cours de l'histoire du personnage : le chant qui perdure au-delà du massacre par les Ménades figure le dynamisme du mythe, qui dépasse l'individu pour se transmettre par-delà le temps. Le mythe d'Orphée représente ainsi l'une des puissances de la littérature, qu'elle soit orale (avec la transmission du récit par les aèdes des temps anciens) ou écrite (la transmission s'effectuant par le biais de l'objet écrit). Le mythe commente ainsi son propre mode de fonctionnement, et il s'avère que celui-ci n'a pas changé depuis. Il a évolué, s'est

¹ V. Hugo, « Quelques mots à un autre », dans *Les Contemplations, dans Œuvres, Poésie II, op. cit.*, p. 293.

² Nous verrons par la suite que certains auteurs remettent en cause les pouvoirs d'Orphée, ou l'utilisent comme point de référence soulignant la dégradation de la condition de poète à la période qui nous intéresse, mais même dans la dégradation du personnage nous pouvons voir la volonté de se situer face à la tradition de la poésie lyrique et ce qu'elle implique dans son rapport à la langue. Détruire Orphée, mais lui laisser une place dans un poème (notamment par la présence de son nom), ce n'est pas tuer Orphée, nous y reviendrons, mais lui donner une chance de survie. Seul le silence absolu sur le personnage serait une véritable remise en question du mythe, car dans ce cas Orphée a bel et bien disparu.

³ P. Brunel, *Mythocritique, op. cit.*, p. 34.

adapté, mais il reste le même : le chant, le poème passe de l'un à l'autre, suivant une chaîne ininterrompue qui donne vie à la parole d'autrui.

L'autre raison fondamentale du maintien du mythe d'Orphée dans la poésie du vingtième siècle – que la première partie de cette étude a permis de mettre au jour – est sa capacité à *interroger* : interroger la mort, à travers le personnage d'Eurydice ou lors de sa propre disparition, mais aussi de l'expédition des Argonautes ; interroger la vie ; interroger les limites de l'existence humaine. C'est parce que le mythe d'Orphée met en jeu des aspects cruciaux de la condition humaine qu'il est autant repris, on serait tenté de dire, *malgré* ou *au-delà* des problématiques liées au désenchantement du monde (ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas touché par ce dernier, nous le verrons dans ce travail), et au-delà du désamour pour le mythe ancien et les personnages qui lui sont associés. Orphée dépasse ces problématiques. Et cela n'a rien d'étonnant, puisque le dépassement est sa première caractéristique depuis les origines : il est un être hybride, entre passé et présent, vie et mort, hommes et dieux, qui défie le temps dans son écoulement et repousse les limites qui caractérisent l'humanité. Ces questions, évidemment, sont essentielles, car elles restent sans réponse. C'est probablement ce qui explique leur fortune dans la poésie de cette période, comme des précédentes. Poser les mêmes questions, cela ne signifie cependant pas les poser de la même façon. Et en tant que mythe, Orphée possède cette flexibilité.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous nous proposons donc d'analyser les deux éléments qui permettent à Orphée d'affronter les questions que nous venons d'énoncer : la mélodie, à partir de la lyre que lui a confiée Apollon, mais aussi à partir de son propre chant ; et la puissance du *carmen*, qui lui permettent d'interroger l'espace de la mort et celui de la vie. Ce sont les caractéristiques d'Orphée les plus reprises, et dont la permanence demande à être étudiée en profondeur dans le cadre de notre étude, afin de saisir les enjeux des multiples réécritures du personnage et les raisons de son succès à travers les âges.

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons donc à la présence de la musique dans les réécritures de notre corpus, puis dans le deuxième nous interrogerons la reprise du *carmen*. Enfin, dans un troisième chapitre, nous étudierons la portée de ces deux caractéristiques sur ce qui limite le champ d'action d'Orphée : la mort, que ce soit celle d'Eurydice ou la sienne.

Chapitre 1 : La Mélodie d'Orphée

Le « porte-lyre »

Orphée « n'est pas seulement la figure du musicien, il est l'amant de la musique, et cette lyre qu'il tient à la main est sa maîtresse »¹. La mélodie est son attribut essentiel. Dans le mythe, le personnage n'existe qu'à partir du moment où il devient musicien. Pour Valéry, « le sujet se réduit à ceci »². Présente dans tous les épisodes, la lyre accompagne le chant et les mots, et célèbre la puissance de la mélodie. Orphée rejoint là une conception fondamentale de la poésie, qui lie littérature et musique, dans un espace qui s'amuït pourtant depuis des siècles par le biais de la pratique solitaire de la lecture. Mais il est impossible de séparer le son et le sens dans un lieu qui est, pour Valéry encore, et bien d'autres, « Musique par excellence »³, « *un art de contraindre continûment le langage à intéresser immédiatement l'oreille* »⁴, puisque la musique est « l'objet d'envie du poète »⁵. Il convient alors d'oublier, avec Mallarmé, « la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres »⁶ pour suivre les traces sonores d'Orphée et devenir soi-même poète.

Depuis l'Antiquité, Orphée est représenté en possession de la lyre, et depuis le Moyen-âge il est commun de voir les troubadours et les poètes associer leurs noms au chantre thrace⁷ ou s'octroyer à leur tour cet instrument. Elle n'est pas un simple accessoire dans la reprise du mythe : elle symbolise à la fois le lien entre la poésie et la musique, et redéfinit la fonction du poète comme chanteur et comme créateur. Orphée passe pour être le premier homme à en jouer, elle est son « attribut indispensable »⁸. L'instrument sert à souligner le respect de la

¹ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1093.

² P. Valéry, *Œuvres*, II, op. cit., p. 1282. Dans ce texte, il est question d'Amphion qui, nous y reviendrons, est un avatar d'Orphée dans l'œuvre de Valéry, au point de se confondre avec le chantre thrace. Tous deux se rejoignent dans leur rapport à la musique et à la lyre : « Amphion, homme, reçoit d'Apollon la lyre. La musique naît sous ses doigts » (*Ibid.*).

³ Valéry, *Œuvres*, I, op. cit. p. 381.

⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁵ R-P. Janz, „Umdeutung des Orpheus-Mythos in der Literatur: Rilke, Ingeborg Bachmann, Heiner Müller“, dans C. Maurer Zenck (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart - Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg, Sommersemester 2003*, p. 193 : „Die Musik ist das Neid-Objekt der Dichter“. Malgré la tentation de traduire *Neid* par *désir*, ce qui paraît plus idiomatique, nous avons choisi de respecter le choix sémantique du critique. En effet, l'envie n'est pas le désir, dans ce contexte, mais vient bien se superposer à la conception chrétienne de l'envie, qui est un péché. Péché mignon, peut-être, mais péché tout de même, qui rend compte du pouvoir d'attraction que peut exercer la mélodie sur le poète et renvoie aussi à l'histoire de la musique, longtemps considérée comme néfaste et contraire à la morale. Il y a donc bien ici la volonté de représenter cette *envie* de musique comme irrépressible.

⁶ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2003, p. 69.

⁷ J.B. Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, op. cit., p. 191.

⁸ J. Svenbro, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », dans *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 7, n°1-2, 1992, p. 135. Jesper Svenbro précise cependant que selon d'autres traditions, ce rôle est aussi parfois attribué à Amphion ou à Kérambos.

tradition de la poésie lyrique, depuis les origines¹, depuis Homère², et qui se perpétue³. Le terme *lyre*, qui peut sembler désuet, est d'ailleurs majoritairement utilisé, et l'instrument n'est qu'assez peu modernisé.

Le poète moderne et contemporain entretient une certaine fidélité vis-à-vis d'elle, et la poésie conserve un attrait profond pour la mélodie. Sa présence est un enjeu majeur des réécritures, dans les trois langues de notre corpus, de *lyre* à *lyrisme* (en allemand *Leier* ou *Lyra* / *Lyrismus* ; en suédois *lyra* / *lyrik*)⁴. D'Apollinaire à Muriel Stuckel, l'instrument est présent sur l'ensemble de la période. Dès le deuxième sonnet de Rilke, elle apparaît, combinée au chant :

Und fast in Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier⁵

Et presque'elle était une enfant et s'élançait
de cet unique bonheur du chant et de la lyre.

L'instrument représente la liberté du personnage, lui dont « la grille de la lyre ne lui entrave pas les mains » (« Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände »). « [L]yre d'effroi »⁶ chez Muriel Stuckel, elle est toujours présente entre les mains d'Orphée, accompagné de l'article possessif : « Mais ta lyre Orphée / En épousera la vibration »⁷. On peut alors se demander ce qu'implique une telle constance.

¹ Sans tendre à l'exhaustivité, on se souvient tout de même de la présence de l'instrument dans diverses réécritures anciennes : dans *Les Bacchantes* d'Euripide, Orphée enchante en effet la nature en jouant de la cithare ; dans *Les Argonautiques*, Apollonios de Rhodes évoque la puissance de l'instrument : « Les rochers et les fleuves sont sensibles aux accents de sa voix, et les chênes de la Piérie, attirés par les doux sons de sa lyre, le suivent en foule sur le rivage de la Thrace, où ils attestent encore le pouvoir de son art enchanteur » ; « Orphée célébrait alors sur sa lyre l'illustre fille de Jupiter, Diane, protectrice des vaisseaux » ; dans *Les Géorgiques* de Virgile, il cherche « à apaiser sur sa lyre creuse les souffrances de son amour » ; dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Orphée chante et « faisa[it] vibrer les cordes » pour apaiser les dieux, tandis que lors de sa mort « sa lyre fait entendre je ne sais quels accords plaintifs ». Une analyse diachronique depuis l'Antiquité souligne l'importance de la lyre dans la représentation du personnage d'Orphée, notamment parce que la mélodie que produit l'instrument fonde l'importance de la musicalité dans le genre poétique.

² Pour Borges, l'imaginaire lié à la représentation des poètes de cette période est essentielle, car elle définit le poème un espace avant tout musical : « Peut-être qu'Homère n'existe pas, mais les Grecs aimèrent l'imaginer aveugle pour insister sur le fait que la poésie est avant tout musique » (*Conférences*, cité par Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 127).

³ P. de Ronsard, *Art poétique françois*, dans *Œuvres complètes*, XIV, Paris, Librairie Marcel Didier, 1949, p. 9 : « la Poésie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable ».

⁴ M. Aquien, « lyrisme », dans *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 174-175 : « Par son étymologie même (le mot vient de lyre, instrument de musique à cordes), le lyrisme est en rapport étroit avec l'idée de musique, de chant. C'est le premier sens qu'a eu l'expression de poésie lyrique : poésie chantée, accompagnée à l'origine de la lyre, puis par tout autre instrument. En quelque sorte, la poésie française jusqu'au XVe siècle peut être dite « lyrique » dans la mesure où la musique y occupe une place très importante [...]. Ce sens précis s'est longtemps conservé seul, jusqu'au XVIIIe siècle, bien que la très grande majorité des poèmes ne fussent plus écrits pour être chantés ni simplement accompagnés de musique. [...] L'aspect mélodique n'est pas tout à fait abandonné : si le poème n'est plus chanté ni accompagné (ou du moins n'est plus écrit dans cette perspective, car la mise en musique peut suivre la composition), certains aspects rappellent l'origine mélodique par un travail approfondi du signifiant, en particulier dans le rythme métrique, dans la concentration des phénomènes sonores d'allitérations et d'assonances, dans la rime, dans la structure très souvent strophique. »

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675.

⁶ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

I. Sur la lyre d'Orphée

Orphée entre toujours aux Enfers « sans lâcher / la harpe »¹. Si la lyre a concrètement disparu, puisque le poème se passe à présent de son accompagnement musical, elle n'en reste pas moins un motif récurrent de notre corpus. Elle est un « mythème objet »², « emblème de l'entreprise poétique »³. Essentielle à la réécriture du chanteur thrace, ou presque, elle renvoie à un impératif qu'évoque Baudelaire dans *L'Art romantique* et qui va bien au-delà du mythe qui nous intéresse :

La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme chante, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer [...] Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique⁴

La lyre est liée à la vie, dans le parallèle établi avec l'arbre (et nous avons vu qu'il symbolise la mélodie dans nombre de versions), l'oiseau, avatar du poète, et la mer. Le son, vivant, permet de voir se rejoindre l'abstraction du texte et la matérialité de l'instant. La présence de l'instrument renvoie ainsi à une tradition particulièrement explorée par la poésie du dix-

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 33.

² G. Durand, « Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », *op. cit.*

³ J-Y. Masson, « L'Eurydice intérieure : un aspect de l'orphisme rilkéen », dans Pierre Brunel (dir.), *Le Mythe d'Orphée au dix-neuvième et au vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 534.

⁴ C. Baudelaire, *Œuvres, Réfl. Sur quelques uns de mes contemporains*, *op. cit.*, p. 164.

neuvième siècle¹ : chez les romantiques, notamment, l'instrument de musique prend une importance considérable, et « Orgues, harpes, pianos, clavecins, guitares envahissent la littérature »². Les œuvres de langue allemande de cette période, d'Eichendorff à Hoffmann, sans oublier Schiller, participent à ce mouvement de sacralisation de la musique dans l'espace littéraire, mais aussi de l'instrument³. La littérature en français ou en suédois suivra cette impulsion, qui se perpétue au-delà du dix-neuvième siècle : la mélodie produite par l'instrument fascine, et Orphée ne semble pas pouvoir s'en passer.

1. Un instrument d'hier

Le personnage est le plus souvent représenté comme un « porte-lyre »⁴. Il semblerait même qu'il ne puisse se passer celle-ci, au point qu'à la période qui nous intéresse, le terme, qui ne renvoie plus à une quelconque réalité, puisque les instruments à cordes ont fondamentalement évolué depuis, est conservé. Orphée pourrait jouer de la guitare ou de la

¹ Un critère rapproche les poètes de la fin du dix-neuvième siècle : « la poésie doit exploiter les ressources musicales du langage » (C. Abastado, « Doctrine symboliste du langage poétique », dans *Romantisme*, 1979, n°25-26. pp. 78). La musique est « le fil d'Ariane qui relie Baudelaire à Mallarmé et à Valéry » (G. Michaud, « Symbolique et symbolisme », *op. cit.*, p. 82), alors que ces poètes entendent « reprendre à la musique leur bien » (P. Valéry, *Variété I*, Gallimard, p. 87). La découverte de Wagner jouera un grand rôle dans l'intérêt que ces poètes portent envers la musique (Mallarmé, *Crise de vers, Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1998, p. 365 : « La Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie »), sorte de retour aux sources qui fait office de renouvellement du genre. Verlaine revendique alors : « De la musique avant toute chose » (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 150-151) tandis que Mallarmé prétend aussi « [faire] de la Musique », dans une œuvre fascinée par les instruments : « Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique. » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1998, p. 807) La musique envahit le texte, elle est à la fois son et sens, l'image d'une harmonie, au sens musical du terme, s'attachant à l'essence étymologique du mot : « rythme entre des rapports ». Il entend alors jouer de la substance matérielle de la langue, explorer ses potentialités musicales et rejoindre ce qu'il appelle l'« expression [...] symphonique » par le biais du silence de la poésie. La musicalité du texte fait alors l'objet alors d'explorations multiples, et pour des théoriciens comme Ghil, « Le poème devient un vrai morceau de musique suggestive et s'instrumentant seul » (Ghil, *Traité du verbe*, cité par G. Michaud dans *Message poétique du symbolisme. II : la Révolution poétique*, Paris, Nizet, 1947, p. 329) où les sons de la langue française renvoient à des notes de musique, ou encore chez Verlaine, où l'on relève « la présence de véritables thèmes vocaliques et consonantiques » (G. Michaud, « Symbolique et symbolisme », *op. cit.*, p. 87) : « [p]our le poète symboliste, « reprendre à la musique son bien », c'est beaucoup plus encore. C'est rendre au mot, à l'image, sa valeur suggestive, c'est charger le vocable de nouveaux pouvoirs, c'est en faire un symbole » (*Ibid.*). Or cette recherche de la musique dans la langue et cette quête de « nouveaux pouvoirs » sont des héritages d'Orphée. Bien qu'il ne soit pas nécessairement présent dans leurs œuvres, la figure mythique influence particulièrement cette conception de la poésie, qui elle-même influencera l'ensemble de l'Europe, notamment en Allemand et en Suédois. La poésie sera donc musicale ou ne sera pas.

² T. Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique, le cas de George Sand*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1954, p. 33.

³ Les Romantiques allemands sont ainsi fascinés par l'alliance des deux arts, tant dans leurs écrits théoriques que poétiques. On peut notamment penser, avec R-P. Janz („Umdeutung des Orpheus-Mythos in der Literatur: Rilke, Ingeborg Bachmann, Heiner Müller“, dans *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart, op. cit.*, p. 193), au roman de Novalis *Henri d'Ofterdingen*, qui met en scène deux histoires proches du mythe d'Orphée, à « Sainte Cécile ou la puissance de la musique » de Kleist, ou encore à Hoffmann et à ses contes, où la musique tient une importance toute particulière.

⁴ R. Desnos, *op. cit.*, p. 22.

harpe (et cela lui arrive parfois¹), mais il est en grande majorité associé à cet instrument qu'il porte depuis si longtemps. La lyre, peu importe sa forme, nous renvoie aux origines de la poésie lyrique :

la harpe est censée évoquer aèdes, troubadours, bardes et scaldes, qui ont usé de lyres, de cithares et, en général, d'instruments à cordes pincées. On lui prête le pouvoir d'évoquer les temps passés.²

Voilà pourquoi dans notre corpus Orphée ne se sépare pas de cet instrument. Cuttat, par exemple, se prend pour un « baladin » de ces époques reculées :

ces oripeaux hétéroclites,
mes héros, mes allégories :
mirliflore au masque d'or fin,
frère lai, troubadour, stylite,
Christ, matador ou baladin.³

Le poète s'approprie le personnage par l'emploi de l'article possessif : « mes héros, mes allégories ». Il se fait dès lors l'héritier d'une conception musicale de la poésie. Ces multiples traditions s'accumulent, comme le souligne l'emploi de la coordination dans les deux derniers vers. On retrouve d'ailleurs une référence au Moyen-âge, dès le titre de l'un de ses recueils : le *Baladin du troisième âge*⁴. Le poète concentre tous ces personnages à la fois, sans jamais se séparer d'eux. Orphée n'apparaît pas ici, mais son tour vient dans un autre texte. Il nous est cependant impossible de ne pas voir ce qui le relie à ces figures de musiciens ambulants.

La référence à Orphée dans ses *Chansons du mal au cœur* vient alors compléter la définition d'un poète musicien :

Perdu, le sillage d'Ulysse,
rompus, les filets de la fée.
Voici mon Ange de justice

¹ Il n'y a que très peu de modernisations de l'instrument, mais si sa lyre se transforme parfois en luth ou en violon, le terme *lyre* est le plus souvent conservé. C'est notamment le cas de Trakl ou Desnos qui font d'elle un « luth » (G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit. p. 68 : « Quand Orphée touche d'argent son luth » („Wenn silbern Orpheus die Laute rührt“) ; R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 109 : « Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée ».), de Jouve qui la transforme en « harpe » (P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155 : « Une harpe ayant plusieurs cordes brisées ». La harpe est un instrument important, car il relie Orphée au christianisme, en la personne de David. Voir l'analyse de Benoît Conort, dans *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie*, op. cit., p. 138), comme Cocteau qui y voit une « harpe-fée » (J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 527). Elle est aussi un « orgue du ciel » (Y. Goll, *Œuvres I*, op. cit., p. 94) ou « un piano qui fait mal » (*Ibid.*, p. 96) dans l'œuvre de Goll : « Gramophones / Pianolas / Orgues » (*Ibid.*). Les métamorphoses de la lyre se cantonnent en général à d'autres instruments à cordes, plus ou moins évolués. On notera toutefois la « flûte enchantée » de Jouve, qui, au-delà de la référence à un instrument de musique, nécessaire à Orphée, est évidemment une allusion à Mozart (P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 162. On retrouve aussi son correspondant allemand « Zauberflöte » (*Ibid.*, p. 150)). Dans tous les cas, l'instrument souligne la fascination pour la musicalité dans l'espace poétique, qui vient plonger aux racines du genre lyrique par le biais du motif de la lyre.

² J.-L. Backès, *Musique et littérature*, op. cit., p. 75-76.

³ J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, op. cit., p. 151.

⁴ Dans *Les Chansons du mal au cœur*, le sujet lyrique s'associe aussi à la figure d'un saltimbanque, notamment dans la « Chanson du bal » : « Allons, dansez ! » (*Ibid.*, p. 29). Lui qui se définit comme « l'homme du chant » (*Ibid.*, p. 133), il est « l'homme du champ [qui] mène la ronde » (*Ibid.*).

entre moi-même et mes trophées.
 – Adieu ! Ce n'est pas toi, Narcisse,
 qui fus ici le coryphée.
 Le jeu valait d'autres délices
 que vents et que voix étouffées.
C'est deux fois mort en Eurydice
 que j'ai refait le chant d'Orphée.¹

Le titre du poème et du recueil, « Chanson d'Orphée », nous place immédiatement dans une perspective musicale, qui referme le texte avec la mention du « chant » au dernier vers. A cela s'ajoute la rime d'« Orphée » avec « coryphée », référence au chœur du théâtre antique. Dans son œuvre, le poème est un chant.

Dans « Le chant du troubadour » (« Trubadurens sång »²) de Södergran, placé juste avant « Ma Lyre » (« Min lyra »³), l'instrument se transforme en « luth » (« lutan »⁴), dans un texte où la proximité entre Orphée et cet énigmatique musicien ne fait pas de doute :

Underliga måne!	Drôle de lune !
Inom en timme har den gått upp –	En une heure elle s'est levée –
och förgyller allt	et dore tout
med afrikanska drömmier.	de rêveries africaines.
Jag står med lutan	Je suis avec mon luth
i mörkret på gården.	dans l'obscurité de la cour.
Konungadottern i tornet	La fille du roi dans la tour
kastar stjärnor över mig.	me jette des étoiles.
Då ler skogssjön till –	Alors le lac de la forêt sourit –
o pärlor, guld och silver! –	ô perles, or et argent ! –
uddarna skära sig in	les caps se découpent
som eviga minnen.	comme des souvenirs éternels.
Jag mäter teglen med handen,	Je mesure les tuiles de la main,
hånskrattande:	ricanant :
Dag, vad har du mera att komma	Jour, que gagnes-tu à venir
på sångens natt? ⁵	lors de la nuit du chant ?

Tout au long de *La Lyre de Septembre*, Södergran évoque sa « lyre géante adorée » (« min älskade jättelyra »⁶) ou encore la « lyre des dieux » (« Gudarnas lyra »⁷). La référence à Orphée dans son œuvre est bien sûr à mettre en relation avec cette conception de l'écriture : le recueil tout entier repose sur les liens indéfectibles qu'entretiennent poésie et musique. Orphée comme le troubadour incarnent ces liens. Le chant et la mélodie sont pour Södergran

¹ *Ibid.*, p. 58.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 84. On doit rapprocher ce vers de Södergran d'un vers de Rimbaud, qu'elle admirait : « Le Monde vibrera comme une immense lyre / Dans le frémissement d'un immense baiser ! » (A. Rimbaud, *Poésies*, op. cit., p. 68).

⁷ *Ibid.*, p. 104.

associés à la magie de la nuit, à une atmosphère mystérieuse, à la lumière de la lune. Toutes les allusions au conte, notamment par l'utilisation de stéréotypes comme « la fille du roi » (« Konungadottern ») ou encore « la tour » (« tornet ») et « le lac de la forêt » (« skogssjön »), rendent possible l'évocation d'un *carmen* célébrant les pouvoirs de cet énigmatique musicien, héritier d'Orphée. Comme le troubadour du Moyen-âge, il porte un instrument à cordes, version modernisée de la lyre. Le sujet vient alors se confondre avec ce musicien ambulant (« je suis avec mon luth ») qui séduit « la fille du roi ». Cette musique possède des pouvoirs mystérieux, proches de ceux d'Orphée : tout d'abord elle implique la mémoire (« eviga minnen », « des souvenirs éternels ») ; puis la magie, avec la personnification du « lac » et du « jour ». Le chant referme le texte, liant intimement le sujet lyrique à la mélodie.

Dans ses lettres, Södergran rapproche d'ailleurs sa poésie de la « musique », à plusieurs reprises. Evoquant la rédaction de *La Lyre de septembre*, elle rappelle ainsi à Hagar Olsson que « La terre appartient à ceux qui portent en eux la musique la plus haute »¹ et demande à Elmer Diktonius : « Sais-tu qui je suis ? Connais-tu ma musique ? »². La musique est un mode d'existence, avec l'usage du verbe *être*, qui rencontre l'individu au plus profond de lui-même, comme l'illustre le choix de la première personne dans « Le Chant du troubadour » et « Orphée ». Dans les deux cas, on assiste à un intéressant glissement, de la troisième personne, à la première personne, signe d'une appropriation en profondeur des caractéristiques de ces deux personnages.

2. Actualisations de la lyre

La lyre est surtout le signe d'une transmission, puisqu'elle entre dans une chaîne de don, d'Hermès à Apollon, d'Apollon à Orphée, d'Orphée au poète récrivain. Dans *Le Fard des Argonautes* de Desnos, l'instrument est ainsi passé de l'un à l'autre, ce que permet l'emploi de l'article défini :

Mais Orphée sur la lyre attestait les augures
[...]
Lors nous te chanterons sur la lyre³

De l'imparfait, Desnos effectue une transition au futur simple, signe que la musicalité poétique sous le signe de la lyre perpétue la tradition, esquissant une courbe, du passé à l'avenir, jusqu'au verbe *chanter*.

¹ E. Södergran, *The poet who created herself – The Complete Letters of Edith Södergran to Hagar Olsson with Hagar Olsson's Commentary and the Complete Letters of Edith Södergran to Elmer Diktonius*, translated and Edited by Silvester Mazzarella, Norvik Press, 2001, p. 24: "The earth belongs to those who have the highest music in them."

² *Ibid.*, p. 119: « Do you know who I am? Do you know my music? »

³ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 18-19.

D'ailleurs, dans *La Lyre de septembre*, la lyre attend « un chanteur / marqué par le destin » (« en sångare, / som märkts utav ödet »¹) capable d'en jouer à nouveau :

[...]
Men kommer en sångare,
som märkts utav ödet,
han hämtar den åter
ur bortglömda valv.
Och när han den strängar,
då vet hela världen
att gudarna leva
på oanad höjd.²

[...]
Mais que vienne un chanteur,
marqué par le destin,
il la retrouve
sous des voûtes oubliées.
Et quand il l'accorde,
alors le monde entier sait
que les dieux vivent
sur une hauteur insoupçonnée.

La lyre est transmise par les dieux à un élu, proche d'Orphée. Elle envahit tout le texte, jusqu'à devenir un élément structurel du recueil. Elle est liée au savoir et permet de contrer l'oubli (*glöma*) : en rétablissant un accord (avec le verbe *stränga*), le monde des humains et des dieux peut à nouveau dialoguer. Dans ce texte, la lyre est donc un instrument de l'élévation du poète, jusqu'à la « hauteur insoupçonnée » (« oanad höjd ») des dieux, comme dans « *La Stipulation* » (« *Villkoret* ») où le sujet lyrique affirme : « Pour moi, rien n'est plus haut sur terre que la lyre » (« Är ock mig lyran det högsta på jorden »³). La présence de l'instrument va donc bien au-delà de l'anecdote ou du folklore associé au personnage.

Dans « *Orphée* » (« *Orfeus* ») de Bo Bergman, elle précède Orphée, puisqu'elle apparaît dès le premier vers, alors même que son porteur ne sera nommé que dans la deuxième strophe :

Helig är lyran som friar det fångslade,
löser det levandes innersta röst,
stillar det stormiga, söver det ångslade,
smälter i milda toner
kval till tröst.

Orfeus, Kalliopes son, kom i lundernas
sus som körar för vår sjungande tropp
och ur de mörka och ensamma stundernas
Hades hämta en älskad
skugga opp.⁴

Sainte est la lyre qui libère le prisonnier,
dissout la voix intérieure de ce qui vit,
calme l'orageux, berce l'inquiet,
fond dans des tons doux
la souffrance jusqu'à la consolation.

Orphée, fils de Calliope, vint dans le murmure
des bois qui avancent vers notre troupe de chant
et chercher l'être aimé dans l'Hadès
des heures sombres et solitaires
Jusqu'à l'ombre.

Premier nom de ce poème, la lyre est le premier acteur de la mélodie, Orphée n'étant que le second. Le personnage n'est même pas lié au chant. La lyre, dans cette perspective, est le médiateur indispensable du pouvoir d'Orphée et fonde sa puissance, avec les verbes *dissoudre*, *bercer* et *fondre*. Elle conduit de la « souffrance à la consolation », comme le souligne l'usage de la préposition *till*. C'est en ce sens que la lyre est « sainte » dans ce texte :

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ B. Bergman, *Valda skrifter, Dikter II, op. cit.*, p. 28.

elle apporte un apaisement. C'est pourquoi Orphée, « Dieu avec la lyre » (« Gott mit der Leier »¹), est constamment en présence de son instrument fétiche. Elle incarne alors ce lien indissoluble entre poésie et musique, par-delà le temps, comme dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, où Dufy représente l'instrument à quatre reprises. Sur la première gravure, la figure masculine tient ainsi une lyre dans la main gauche :



Orphée

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.²

La lyre permet ce retour immédiat vers le passé, bien qu'elle soit absente des vers. Le son est pourtant déjà présent lexicalement dans le texte, avec l'utilisation de la périphrase verbale « fit entendre ». Apollinaire retarde l'apparition de la lyre au deuxième poème :



La Tortue

Du Thrace magique, ô délire !
Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
Les animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons.³

Avec l'utilisation de l'article possessif de la première personne, on constate que l'instrument est passé des mains d'Orphée à celles du sujet lyrique (« Mes doigts sûrs » ; « ma tortue ») et Apollinaire hérite de sa voix : « mes chansons ». De la même manière, dans *La Lyre de*

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 687.

² G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145.

³ *Ibid.*, p. 146.

septembre, on observe une oscillation entre « la lyre » et « ma lyre », que ce soit la « lyre des dieux » (« Gudarnas lyra »¹), sans déterminant, ou « Ma lyre » (« Min lyra »²), avec le possessif. Apollinaire et Södergran héritent ainsi de l'instrument. La lyre représente chez Apollinaire l'enchantement du monde grâce au chant d'Orphée, avec l'adjectif « magique » et la représentation d'un cortège d'animaux, avec l'emploi du pluriel. Cette image est reprise plus loin, dans « Orphée », où une « troupe infecte / Aux mille pattes, aux cent yeux / Rotifères, cirons, insectes / Et microbes »³ poursuit le chantre thrace. De la tortue monte une voix qui naît des entrailles de l'animal⁴, pour rappeler la corporéité du son : la lyre n'est pas seulement un instrument que porte Orphée, elle est le prolongement de sa main, figurée par les « doigts ». L'instrument trouve après la mort de l'animal un chant nouveau. Ce lien avec la voix humaine, associant musique et corps, fait de la lyre un élément essentiel de la réécriture, que l'on retrouve dans « Le Grand Nacré » de Tanguy⁵, reproduit par Breton pour son catalogue *De la survivance de certains mythes* : le trait continu qui unit le corps du musicien et de l'instrument confond alors la lyre et le chantre thrace.

Certains la réduisent pourtant à une ou plusieurs cordes, comme Ingeborg Bachmann qui « joue / sur les cordes de la vie la mort » (« spiel [...] / auf den Saiten des Lebens den Tod »⁶), ou Trakl qui évoque un « instrument à cordes » (« Saitenspiel »⁷) dans la troisième version de « La descente aux profondeurs » (« Untergang ») :

Wie Orpheus spiel ich	Comme Orphée je joue
auf den Saiten des Lebens den Tod	sur les cordes de la vie la mort
und in die Schönheit der Erde	et dans la beauté de la terre
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,	et de tes yeux qui régissent le ciel
weiß ich nur Dunkles zu sagen. ⁸	je ne sais dire que l'obscur.

*

Vergangener tönen die Lüfte am einsamen Hügel,

¹ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ J. Svenbro, op. cit., p. 136-137 : Cette première lyre est faite d'une carapace de tortue, animal qu'Hermès, émerveillé, trouve devant la grotte sur le Mont Cylène, où il vient de naître. Cette tortue est amenée à l'intérieur, placée sur le dos, tuée et vidée, après quoi Hermès l'équipe d'une peau de bœuf tendue sur la carapace concave en lui ajoutant deux montants, un « joug » transversal entre les montants et sept boyaux de brebis comme cordes. La lyre est inventée ; la tortue « chante »

⁵ A. Breton, *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 129.

⁶ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

⁷ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 213.

⁸ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

Eines Liebenden trunkenes Saitenspiel.¹

Il y a bien longtemps que les airs tintent sur la colline solitaire
De l'instrument à cordes enivré d'un amoureux.

Rose Ausländer, elle, représente un Orphée qui construit son instrument, brisant la chaîne de dons issue d'Hermès :

Lass schlafen die Leier
am Fenster
Orpheus
Schnitz eine Gitarre
aus härterem Holz
sing einen Sang
von schärferen Tönen
für Eurydikes ohrloses Lauschen²

Laisse la lyre dormir
à la fenêtre
Orphée
Sculpte une guitare
à partir d'un bois plus dur
chante une chanson
aux sons perçants
pour qu'Eurydice sans oreille l'écoute

La lyre est mise à distance dans le sommeil, alors que le sujet lyrique conseille à Orphée de l'abandonner, avec l'emploi du verbe *lassen* au début de la strophe. À la place, le chanteur thrace devrait (on notera l'emploi de l'impératif) *sculpter* un nouvel instrument, version moderne de la lyre, la guitare. Orphée est ainsi représenté comme un inventeur, la poésie étant *poiein*, création.



Orphée est la lyre, la lyre est Orphée. Or cette fusion est déjà présente dans le mythe antique, puisque dès *Les Géorgiques* et *Les Métamorphoses*, sa voix³ est étroitement liée à

¹ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 213.

² R. Ausländer, *Ich höre das Herz des Oleanders Gedichte*, op. cit., p. 230.

³ Il faut préciser ici la double désignation que révèle la voix, comme le fait Tibi dans *La Lyre désenchantée* (op. cit., p. 15) : « La voix, dans l'usage courant, désigne à la fois un moyen (l'appareil vocal) et un résultat (le son vocal). [...] La sonorité vocale est consubstantielle à la voix. La voix n'a d'existence que pour autant qu'elle se manifeste audiblement. L'instrument, sous ce rapport, n'a pas besoin de se faire entendre : "au repos", il n'en existe pas moins. »

l'instrument, puisque son chant nous parvient alors qu'il « [fait] vibrer les cordes » (« pulsisque ad carmina nervis »¹) :

caput, Hebre, lyramque
excipis, [...]
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
murmurat exanimis [...]²

tu reçois, Hèbre, sa tête et
sa lyre, [...]
la lyre se plaint d'un air triste que je ne connais pas, sa langue
dépourvue de sentiments murmure un air triste [...]

L'association de l'adverbe « flebile » aux noms « lyre » (« lyra ») et « langue » (« lingua ») figurait déjà leur fusion. Le parallèle entre les cordes de l'instrument et les cordes vocales souligne alors l'harmonie du musicien avec celui-ci, comme dans l'*Orphée à la lyre* de Cocteau :



Le parallélisme entre ces cinq courtes cordes et le cou du personnage suggère le lien qu'établit Cocteau entre la lyre et la voix d'Orphée. Le chanteur thrace incarne alors un idéal, celui de la « musique absolue »³.

II. Le chant essentiel

Le retour aux origines musicales du mythe d'Orphée⁴ conduit les auteurs de notre corpus à interroger la place de la musique et de la mélodie dans l'espace poétique. Dans la

¹ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 510.

² *Ibid.*, p. 564.

³ P. Brunel, « Orphée », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1102.

⁴ Il est par exemple « l'âme humaine chantant » chez Hugo, le chanteur par excellence. M. Detienne, « L'Orphée de la mer noire », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, op. cit., p. 14 : « Avant d'être le héros fondateur d'une nouvelle religion ou encore d'un genre de vie qui va porter son nom, Orphée est une voix, et elle ne ressemble à aucune autre. Elle commence au-delà du chant qui récite et qui raconte, elle est antérieure à la voix des aèdes, des citharèdes célébrant les hauts faits des hommes ou les privilèges des puissances divines. C'est un chant étranger au cercle étroit des auditeurs ; une voix antérieure à la parole articulée, autour de laquelle, dans la plénitude et dans la joie, s'assemblent les arbres, les pierres, les oiseaux, les poissons. »

version ovidienne, Orphée est surtout le porteur d'une voix, au discours direct (« ait »¹, *il dit*). Le mythe explicite ainsi les liens ancestraux du poème et de la chanson², à tel point que pour Collomb, « [l']ensemble de l'évolution littéraire depuis trois quarts de siècle [...] semble être guidée par une dominante vocale »³.

1. Le chant des origines

La musique a beaucoup en commun avec le principe du mythe, puisque tous deux possèdent une portée universelle⁴. Les textes de notre corpus font ainsi de la mélodie un élément essentiel de leurs réécritures, nourrissant la conviction que la poésie lyrique ne peut se passer de musicalité⁵. Le choix de la figure d'Orphée dans ce mouvement de retour aux sources de la poésie s'éclaire car « [l]a question d'un Orphée poète *plutôt que* musicien ne se pose pas : musique et poésie s'unissent dans la figure du porteur de lyre en une même postulation »⁶. En sa présence, la musique ne quitte donc jamais l'espace du poème, car sa représentation en « musicien d'automne »⁷ fonde une esthétique qui trouve sa source dans le chant et la mélodie⁸. Même dans les textes qui déstabilisent le plus le mythe, comme *Falla (Eurydike)* d'Agnetta Enckell, nous écoutons le chant du personnage :

hör hur härligt sången skallar
genom Hades öde hallar det är

¹ *Ibid.*

² M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, *op. cit.*, p. 79 : « Dans la mesure où, jusqu'au XVe siècle, tous les vers sont chantés ou accompagnés de mélodie, presque toute la poésie médiévale pourrait être considérée comme relevant de la chanson ». Pour Vincent Delecroix (*Petite bibliothèque du chanteur*, *op. cit.*, p. 30), « la poésie est la trace du chant dans l'écriture ».

³ M. Collomb, *Voix et création au vingtième siècle* (cité par Fink, p. 130).

⁴ G. Steiner, *Le Silence des livres*, *op. cit.*, p. 8 : « La musique, sous les formes du chant ou de la performance instrumentale, semble véritablement universelle. Elle est le langage fondamental pour communiquer sentiments et significations. La majeure partie de l'humanité ne lit pas de livres. Mais elle chante et danse ».

⁵ Cette conception musicale de la poésie se retrouve dans l'ensemble de la tradition poétique. Les poètes de la Pléiade la reprennent comme un héritage de l'Antiquité : « La poésie lyrique était originellement celle qui se chantait sur la lyre ; le premier caractère du lyrisme celui qui permet de le distinguer formellement, c'est sa musicalité » (G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, *op. cit.*, p. 7). Les romantiques s'intéressent eux aussi à ce que Madame de Staël appelle « une musique harmonieuse », lorsqu'elle définit la poésie (*De l'Allemagne*, II, 9, 10).

⁶ J-Y. Masson, Postface au *Chant éloigné*, *op. cit.*, p. 82.

⁷ Y. Goll, *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 93.

⁸ Les origines de cette représentation sont assez floues. Pour Christopoulos, « Il est en réalité difficile d'être certain de l'importance de la musique dans la conception originale du mythe d'Orphée. Il semble toutefois que cette conception originelle était courante dans la tradition grecque avant la période archaïque » (« In fact it is hard to be sure how much stress was placed on music in the original conception of the Orpheus myth. What does seem likely, however, is that original conception was current in Greek tradition before the Archaic period », in « The spell of Orpheus », *op. cit.*, p. 213). On ne connaît pas non plus les raisons qui font du chant d'Orphée une mélodie si extraordinaire. Sa voix serait l'élément le plus essentiel, qui le différencierait d'Apollon (*Ibid.*, p. 124).

Orfeus – ¹

écoute combien le chant résonne, magnifique
à travers les couloirs solitaires de l'Hadès, il y a
Orphée –

Alors qu'Eurydice a été assassinée par une figure masculine proche d'Orphée, la jeune femme perçoit encore la mélodie que ce dernier produit : « quelqu'un me chante encore un air » (« någon sjöng mej åter andas »²). La musique semble ainsi être toujours la caractéristique du chantré thrace, bien qu'il soit ici indéterminé, avec l'emploi du pronom « någon ».

Orphée est ainsi avant tout un *compositeur* chez Valéry dans « Orphée »³, « la voix que la lumière fit entendre »⁴ chez Apollinaire, jusqu'à ce que le chant devienne, dans *Le Bestiaire*, « chansons »⁵. Si nous ne devons choisir qu'un seul exemple, nous pourrions nous intéresser à l'omniprésence du vers, de sa forme la plus traditionnelle aux explorations plus aventureuses du vers libre ou du verset. Pour Valéry, le vers est « une suite de syllabes et une combinaison de mots »⁶, « une sorte de *figure pour l'ouïe* ». Son « Orphée », sans surprise, sera donc en vers⁷. Seules deux reprises du mythe sont en prose : *Orphée – Cantate* de Roger Munier et « Confiance » de Norge. Toutes les autres respectent ce qu'Apollinaire appelle dans son premier « Orphée » « la noblesse de la ligne »⁸. Ce sont des vers aux limites parfois floues (absence de rime, de majuscule, hétérométrie, extrême variabilité, etc.), mais ils n'en restent pas moins vers. À ce respect du rythme induit par le vers répond une attention portée aux formes poétiques particulièrement musicales comme le sonnet (chez Rilke, Desnos ou Valéry) ou encore la chanson (chez Cuttât). Orphée semble pousser vers la mélodie. Rilke rapproche ainsi ses sonnets du *lied* allemand, évoquant le « chant antérieur » d'Orphée (« Vor-

¹ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 56.

² *Ibid.*, p. 54.

³ P. Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 76. Le premier vers de ce sonnet consacré au chantré thrace est en effet *composer*, au présent de l'indicatif, à valeur d'actualisation : « ... Je compose en esprit ». Les liens avec la musique et l'architecture, que nous étudierons par la suite, sont affichés dès les premiers mots. Le deuxième quatrain et le premier tercet s'ouvrent alors sur le verbe *chanter* (« Si le dieu chante » et « Il chante »), confirmant la permanence des liens entre le personnage et la musique qu'il produit sur « la lyre » dans le dernier vers.

⁴ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ P. Valéry, *Œuvres, I*, op. cit., p. 208.

⁷ Nous verrons par la suite que la composition du poème de Valéry est cependant bien plus complexe, car il en a d'abord écrit une première version en prose... qui dissimulait des vers.

⁸ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145. Apollinaire évoque là la ligne de Picasso, qui devait produire les illustrations au *Bestiaire*, mais il semble que cette allusion puisse être prise à double sens et aussi renvoyer au vers régulier, dans ce texte.

Gesang »¹), et définit ses poèmes comme un « chant qui se transforme » (« ein wandelndes Lied »²). Pour Rilke, comme pour les autres auteurs de notre corpus, la forme poétique est indissociable de la musique.

De fait, le chant est absolument partout dans les textes qui nous intéressent et on observe un attachement profond des poètes modernes et contemporains. Orphée cristallise toujours la fusion entre la voix, le langage et la musique³ : « Voix humaine »⁴ chez Marie-Jeanne Durry, « le chanteur » ou « un chanteur » chez Günter Kunert⁵ ou Jouve⁶, « voix rêvée »⁷ à la rime avec « voix d'Orphée »⁸ chez Muriel Stuckel, Orphée produit des « chansons »⁹ dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire, alors que Cuttat « refait le chant d'Orphée »¹⁰ dans sa « Chanson d'Orphée »¹¹, et que celui de Roger Munier « étai[t] ce chant »¹². Dans le sonnet de Valéry, le verbe *chanter* et les références à la musique reviennent de façon structurante, du deuxième au dernier mot (nous soulignons) :

...Je **compose** en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable!...Le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte **retentissant**.

Si le dieu **chante**, il rompt le site tout-puissant ;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres ;
Une **plainte** inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or **harmonieux** d'un sanctuaire.

Il **chante**, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 708 (I, 19).

² *Ibid.*, p. 681 (I, 10).

³ V. Delecroix, *Petite bibliothèque du chanteur*, op. cit., p.14 : « Le corps qui chante est un corps *parlant*, il ne chante que parce qu'il est doué de parole ».

⁴ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 15.

⁵ G. Kunert, *Warnung vor Spiegeln Gedichte*, op. cit., p. 31 : „Der Sänger“. Mais aussi „Ein Sänger“ dans « Orphée IV » (« Orpheus IV, p. 34).

⁶ P-J. Jouve, *Dans Les Années profondes*, op. cit., p. 158.

⁷ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 74.

⁸ *Ibid.*

⁹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 146.

¹⁰ J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, op. cit., p. 58.

¹¹ *Ibid.*

¹² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 12.

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'**assemble et s'ordonne** dans l'or
À l'âme immense du grand **hymne** sur la **lyre** !¹

Valéry est fasciné par le son². Dans son œuvre, le poète est une « *force chantante* »³ et la poésie une « divinisation de la Voix »⁴. La musicalité du texte poétique est pour lui d'une complexité infinie, proche des sciences autrefois classées dans le quadrivium : « le langage a pour limites la *musique*, d'un côté, *l'algèbre*, de l'autre »⁵. La superposition des signifiants et des signifiés donne le vertige à celui qui est « obligé de spéculer sur le son et sur le sens tour à tour, de satisfaire non seulement à l'harmonie, à la période musicale, mais encore à des conditions intellectuelles variées : logique, grammaire, sujet du poème, figures et ornements de tous ordres, sans compter les règles conventionnelles »⁶ : « Chaque mot assemble un son et un sens. [...] il est à la fois plusieurs sons et plusieurs sens »⁷.

Chez Goll, Orphée entonne des chansons à succès et entraîne un étrange cortège d'hommes, femmes, enfants, mis en valeur par l'anaphore de l'article défini et l'emploi du pluriel :

Il chante maintenant dans les cours des maisons
Pour les cuisinières qui n'ont pas eu d'ami
Pour les caissiers de banque sans courage de perdre
Les lycéens qui rêvent de suicide
Les dactylos dont l'enfant déjà souffre
Les femmes de ménage font la queue pour l'écouter
Et les enfants de chœur siffleront quand ils seront vieux
Les airs d'Orphée⁸

Comme chez les autres auteurs de notre corpus, Orphée reste lui-même parce qu'il est un chanteur, probablement l'élément le plus stable de l'ensemble du mythe. Le personnage vient alors le plus naturellement du monde rencontrer la thématique de la musique et du musicien, « double classique d'Orphée »⁹, notamment chez Jouve. Dès ses œuvres de jeunesse, notamment dans « Chant de votre joie », « Chant de l'hôpital » ou « Trois chorals », la

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 76-77.

² M. Philippon, *Paul Valéry: une poétique en poèmes*, *op. cit.*, p. 29 : « tout chant est une fuite, tout accord de lyre en appelle, en implore un autre qui lui-même en implore un autre. La musique est une échappée belle, mais qui ne tournoie que de son tourment ».

³ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 597.

⁵ *Ibid.*, p. 1370.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 1369.

⁸ Y. Goll, *Œuvres* I, *op. cit.*, p. 95.

⁹ B. Conort, *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie*, *op. cit.*, p. 133-134.

musique est un thème majeur de son esthétique. Fasciné par cet art, il appelle à la mélodie : « Copie de ton mieux celui-là qui, ayant inventé de superbes Musiques de passion à la pointe de l'invention, mourut dans la gêne et à peine vu »¹. Pour Bonhomme, « C'est, en fait, grâce à la musique, qui est pour lui comme une langue maternelle, que Jouve entrera en poésie »². La poésie est musique dans son œuvre³, et en effet, dans *En Miroir*, « La Musique est avec moi aussi souvent que je le veux, et dans les mouvements de la vie les plus quelconques. Elle peut aussi me poursuivre, m'obséder »⁴. La musique et la poésie sont chez lui liées à la conception des Anciens, *souffle* et création. Fasciné par « la résolution du génie fatal de Mozart »⁵, la musique de Mahler ou de Berg, il considère même la mélodie comme une concurrente déloyale⁶ : « Le poète en moi a toujours envié les musiciens »⁷. Dans les recueils où apparaît nommément le mythe, on retrouve cette inclination. Jouve est d'ailleurs considéré par la critique comme « le véritable héritier d'Orphée »⁸ : l'amour de Jouve pour la mélodie le conduit à Orphée, tandis qu'Orphée le conduit à la musique⁹. Dans *Mélodrame*, « Lyrique » souligne alors à quel point musique et poésie se marient dans son œuvre, notamment dans « Invention sur un thème »¹⁰, où apparaît Orphée, représentant l'homme en quête de la femme disparue et surtout son échec :

Orphée a recherché Eurydice dans l'ombre :
Ainsi avons-nous parlé pour la trop curieuse noirceur
D'une mauvaise oreille d'homme¹¹

Dans *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel, dans la lignée de Jouve, le personnage se caractérise alors toujours par sa voix :

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 182.

² B. Bonhomme, *Pierre-Jean Jouve – La Quête intérieure*, biographie, op. cit., p. 26.

³ *En miroir*, p. 1068 : il écoute « une langue de poésie qui se justifiait entièrement comme chant ». Pour Bonhomme, le lyrisme est chez lui « entendu comme mouvement où se cherche dans le poème une parole pleinement en acte capable de se hausser jusqu'au chant » (*Pierre-Jean Jouve – La Quête intérieure*, biographie, op. cit., p. 410).

⁴ P.-J. Jouve, *Œuvres II*, Paris, 1987, p. 1061.

⁵ *En Miroir*.

⁶ Voir l'analyse de B. Bonhomme, *Pierre-Jean Jouve – La Quête intérieure*, biographie, op. cit., p. 223 et suivantes.

⁷ *En Miroir*, p. 1178.

⁸ B. Conort, *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie*, op. cit., p. 146.

⁹ *Ibid.*, p. 232 : « la référence musicale vient "compléter", en quelque sorte, le mythe funèbre d'Orphée ».

¹⁰ P.-J. Jouve, *Poésie – Mélodrame*, op. cit., p. 48. D'emblée, Conort souligne la parenté entre Orphée et la musique dans l'œuvre de Jouve, avec ce « titre on ne peut plus "musical" » (*Pierre Jean Jouve: mourir en poésie*, op. cit., p. 232).

¹¹ P.-J. Jouve, « Invention sur un thème », dans *Poésie – Mélodrame*, op. cit., p. 48.

Je chantais. Et la lumière avec douceur
 abandonnait les ombres et les formes
 Je chantais. Et ma chair même se vidait
 du clair-obscur laissé par le sang en mes veines
 Je chantais. Et les pleurs anciens se déchiraient
 sur un étrange crépuscule de musique
 l'Enfer.¹

L'anaphore « Je chantais » crée un rythme entêtant, qui figure l'obsession d'Orphée pour le chant, associée à la première personne du singulier. Alors qu'il se trouve sur le navire Argo dans *Hymnes orphiques*, on entend alors « Un chant obscur [qui] monte soudain des pierres / une lyre ou un navire aérien / sort de la terre en gémissant et en vibrant »². C'est le monde tout entier qui est alors touché par la mélodie du chantre thrace.

Reprendre le personnage d'Orphée revient donc souvent à faire du chant une priorité, comme dans *Orphée – Cantate* où dès le titre Roger Munier associe musique et poésie³. Orphée se définit chez lui par une phrase minimaliste, appuyée par l'emploi du verbe *être* : « J'étais ce chant »⁴. Le personnage vient ainsi se confondre avec la mélodie, qui emplit le texte. Ce n'est cependant pas n'importe quel chant qui émerge : il s'agit d'un absolu, « le seul dire pur »⁵, « chant parfait »⁶, « cet élan, âme du rythme, origine de tout rythme et cadence »⁷. La mélodie d'Orphée se caractérise par sa perfection, son élévation, comme le souligne l'emploi d'hyperboles dans ces quelques citations, qui font de lui un être extraordinaire, qui touche du doigt la possibilité de devenir un « dieu chanteur » (« Singender Gott »⁸) dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke. Dès le premier poème, Orphée explore ainsi la puissance de cette voix incroyable, à la tournure exclamative :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
 O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!⁹

Là s'élevait un arbre. Ô pure élévation !
 Oh, Orphée chante ! Oh, quel arbre dans l'oreille !

Le vers dessine un mouvement ascendant, accentuant « Baum » (*arbre*) et « Übersteigung » (*élévation*), ainsi que « singt » (*chante*) et « Ohr » (*oreille*), associés à l'isotopie du son. L'écho entre « stieg », prétérit du verbe *steigen* (*monter, s'élever*), et

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 125.

³ La cantate est en effet un « poème lyrique écrit pour être mis en musique et chanté » (TLFI).

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 2).

⁹ *Ibid.*, p. 675 (I, 1).

« Übersteigung », ainsi que l'anaphore de « O », à l'initiale des trois hémistiches, nous plonge dans une poétique profondément musicale¹. Le chant hérité d'Orphée se caractérise par la puissance de l'exclamation² et l'énergie de l'élévation³, alors que Rilke entend « accueillir » le chant (« dies zu empfangen »⁴), un motif qui traverse *Les Sonnets*.

2. Le chant comme témoin du monde

A l'origine, le mythe donne un sens au monde : « Le Monde "parle" à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer les symboles »⁵. Or « *le Monde se révèle en tant que langage* »⁶, tout comme la poésie est langage. Par la reprise du mythe, donc, et d'Orphée, c'est tout une lecture du monde qui s'offre au poète. L'homme perçoit ainsi l'harmonie du monde, au sens musical du terme, comme un moyen d'entrer en communication avec ce qui l'entoure. Si le chant d'Orphée est si important dans les réécritures de notre corpus, c'est bien parce que la mélodie qu'il porte va bien au-delà d'un simple accompagnement musical. La musique permet ainsi au poète d'appartenir au monde, dans une perspective qui dépasse les réécritures du mythe :

Etre poète, c'est d'abord, et cela avant la langue, prendre part au monde, à ses accords, à ses désaccords, essayer d'établir des liens, de jeter des ponts, de jeter des lumières. Dire d'abord qu'on est là, signaler sa présence. Ce que fait l'oiseau chanteur dès que la lumière croît, et il le fait en poète, en recomposant ses tours de

¹ *Les Sonnets à Orphée* sont un recueil particulièrement musical, et contrairement à certaines critiques portées sur le rejet de la musique par Rilke (nous les évoquons en deuxième partie de cette étude), il semble bien que nous soyons face à un maintien de la poésie comme chant, rejoignant l'argumentaire de J-Y. Masson dans sa postface à une anthologie consacrée à la musique chez Rilke, intitulée *Chant éloigné* (Paris, Verdier, 2006, p. 81) : « De tous les arts, si l'on en croit ses principaux biographes, ce serait la musique, par opposition à la sculpture et à l'architecture, qui aurait le moins retenu l'attention de Rilke et lui aurait même inspiré une profonde méfiance. Cette opinion se fonde en général sur un petit nombre de textes et de lettres, tous antérieurs à la composition des grandes œuvres, où le poète a pu, en effet, parler de la musique en termes négatifs. [...] Il serait pourtant hâtif d'affirmer comme on le fait trop souvent que Rilke s'en soit tenu là. »

² Pour J-M. Maulpoix, le lyrisme se définit par un « mouvement escaladant de la parole par lequel le sujet se fraie un passage vers l'idéal » (*La Voix d'Orphée – Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, En lisant en écrivant, 1989, p. 18), citant *Tel Quel* de Valéry : « le lyrisme est le développement d'une exclamation » (*Ibid.*, p. 71), qui « reproduit graphiquement l'élévation de [l]a voix, signifie sa présence et manifeste l'emportement du lyrisme » (*Ibid.*, p. 72). Si l'on suit cette analyse, la triple exclamation qui introduit *Les Sonnets* marque l'entrée dans le lyrisme, un lyrisme originel car défini comme chant et mélodie.

³ Les pages 118 à 120 de M. Finck dans *Poésie moderne et musique* (*op. cit.*) développent notamment l'importance des jeux de rythme dans ce vers, avec une analyse sur la longueur des mots et ce qu'elle appelle « la vitalité ascensionnelle [...] indissociable du chant » (p. 119).

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 675 (I, 1).

⁵ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 177.

⁶ *Ibid.*, p. 177.

chant, en imitant d'autres chants, en juxtaposant des bribes, en pratiquant l'art du collage, comme le fait ce merveilleux chanteur, la rousseole griserolle¹

Pour Garnier, le poète est avant tout celui qui communie avec le monde, puisqu'il en est un élément à part entière. Il se place ainsi dans le sillage d'une longue tradition, qui fait, comme le Hugo des *Chants des crépuscules*, de la nature une voix « Qui, par moment presque étouffée / Chante des notes pour Orphée »².

Déjà chez Mallarmé, la poésie est « l'expression [...] du sens mystérieux de l'existence »³, qui ouvre le poème à l'univers qui l'entoure et en fait le lieu où s'exprime la vie. Cette tendance se perpétue à la période qui nous intéresse et fait écho à une tentative de réenchantement du monde par le biais de la poésie, pour laquelle (il s'agit là de la vision d'Heidegger) « la musique se refondrait dans la Nature dont elle serait primitivement issue »⁴. Alors que les explorations musicales et poétiques des siècles précédents tendaient à éloigner la musique de la vie quotidienne, à la recherche d'une sublimation du son mélodique par opposition aux bruits du monde, les poètes de la fin du dix-neuvième siècle reviennent à la conception de la musique dans la Grèce antique, où le chant poétique répond au monde. Elle est alors « une concentration de forces pour agir sur la nature »⁵. Le *Baladin* de Cuttat fait de cette caractéristique un élément essentiel, puisque le recueil s'ouvre sur cette triade, qui lie vie et poésie : « Je ris, je rime et suis heureux »⁶. L'assonance en [i] fait se rejoindre les trois verbes dans un mouvement ascendant marqué par le décompte des syllabes : 2/2/4. La répétition du pronom personnel « je » et la reprise sonore du son [œ] dans l'adjectif « heureux » appuie cette joyeuse mélodie, presque insouciant.

De nombreuses versions du mythe reprennent cette image, qui trouve un écho particulièrement fort chez Supervielle ou encore Rilke, pour qui le lyrisme revient à « comprendre qu'il englobe toutes choses, le monde entier »⁷. Dans *En songeant à un art poétique*, par exemple, Supervielle explique son rapport à la nature comme un échange instantané entre son intérieur et son extérieur : « quand je vais à la campagne le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental »⁸. Chez le poète de langue française, ce

¹ P. Garnier, interrogé dans une table ronde organisée autour du « Statut du poète », dans *Etats généraux de la poésie*, op. cit., p. 253.

² V. Hugo, « A Mademoiselle J. », dans *Les Chants du Crépuscule*, dans *Œuvres complètes*, Poésie I, op. cit. p. 758.

³ *La Vogue*, 18 avril 1886.

⁴ E. Andreani, « La Musique et les mots », dans *Romantisme*, 1972, n°5, p. 39.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. Cuttat, *Les Chansons du Mal au Cœur*, op. cit., p. 125

⁷ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 311.

⁸ J. Supervielle, *En songeant à un art poétique*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 558.

processus est un « glissement », sans violence, qui met le poète hors de soi, à l'écoute de ce qui l'entoure, mais aussi de lui-même : « J'aime à écrire sans trop le savoir et de préférence dans un jardin où c'est la nature qui a l'air de faire tout le travail »¹. Pour Supervielle, le poème est un « rêve toujours latent »² qui associe le monde parallèle que représente la littérature, et la vie, c'est-à-dire un moment où le sujet ose « confondre en quelque sorte le monde intérieur et extérieur »³. La réunion de l'interne et de l'externe fonde son approche poétique, que l'on retrouve dans la première strophe d'« Interrogations », où il s'adresse directement à « tout l'univers »⁴ et questionne sa démarche poétique en rapport avec le chant du monde :

Comment fait-on pour se mettre en un vers
Lorsque bourdonne en nous tout l'univers,
Pour isoler une rose entre toutes
Lorsque notre âme est sur toutes les routes,
Pour se couler tout vif dans un objet,
Chasser le reste en un même rejet,
Lorsque l'on est plus dispersé au monde
Qu'une comète à la queue vagabonde,
Comment fait-on pour être de ce temps
Quand l'éternel vous mord à tout instant,
Et pour loger dans son petit espace
Quand tout le ciel vous le change de place.⁵

Dans cette énumération de questions, le poète souligne deux éléments importants de la poésie du vingtième siècle : à la fois l'engagement profond du poète dans son rapport avec la nature (une vision où nature et poésie fusionnent à travers l'emploi de la préposition *en* : « en nous ») et l'incertitude qui habite le sujet lyrique, dès le titre, avec la répétition de cette question essentielle, « comment fait-on ». Le poème se *fait*, se *fabrique*, avec une dimension plastique qui demande de transformer le matériau initial (« se mettre en un vers »). D'ailleurs, il s'agit essentiellement de *retraduire* le chant du monde (il s'agit là d'un terme-clé dans sa poétique, lui qui définit le poète comme *traducteur* du monde⁶). Alors qu'il s'adresse au soleil dans la strophe suivante, le poète révèle alors le pouvoir de la nature, chanter sans difficultés :

Tu luis, tu luis... Il ne t'en faut pas plus.
Il te suffit que la chose te chante.

¹ *Ibid.*, p. 565.

² *Ibid.*, p. 559.

³ *Ibid.*

⁴ « Interrogations », dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 532.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 83, à propos du poète : « Il traduit en langue nette ».

Que le travail de l'artiste est moins sûr !¹

Cette inégalité (on pourrait presque parler d'injustice) entre le chant de la nature et celui du poète fonde ainsi la difficulté à dire du poète lyrique, qui se confronte tout de même à sa puissance : « Son exigence est dure comme fer »².

Or dans les versions traditionnelles du mythe, Orphée enchante la nature. Les arbres et les animaux le suivent dans la forêt, soulignant la puissance de sa mélodie envoûtante. Cette conception est préparée par la poésie romantique, notamment Hugo, qui dans « Magnitudo parvi » s'associe à un Orphée qui « ne connaît pas d'autre lyre / Que les grands bois et les grands vents »³. Dans « Fonction du poète », la nature devient un instrument dont peut jouer le poète :

Dans les champs tout vibre et soupire.
La nature est la grande lyre,
Le poète est l'archet divin !⁴

Dans ce texte, Orphée et la nature ne font qu'un. Chez Sand aussi, la lyre vient se confondre avec le monde dans *Les Sept Cordes de la Lyre* : « l'univers est une lyre »⁵. Cela conduit d'ailleurs à une prise de distance du personnage avec son instrument, puisque selon Pierre Brunel, « Orphée n'est plus l'humble berger, il est le familier du monde. [...] Il n'a pas besoin de lyre : elle est le monde tout entier »⁶. C'est dans ce contexte que s'inscrivent les textes de notre corpus, qui souvent représentent la fusion du sujet lyrique avec le monde.

Le chant est souvent un réceptacle du monde, comme dans *Tombeau d'Orphée* qui vient confondre le chantre thrace et la nature :

[...] Aie nom la terre ! et que
la pierre jaillisse du sol avec ton sang
que tes montées soient érigées statures d'air noir
jusqu'à l'auguste front des morts⁷

En associant le personnage et « la terre », Pierre Emmanuel poursuit une tradition qui veut que la mélodie soit un moyen d'influencer l'univers, particulièrement en vogue chez les

¹ *Ibid.*, p. 532.

² *Ibid.*

³ V. Hugo, « Magnitudo parvi », dans *Œuvres poétiques II*, Poésie II, *op. cit.*, p. 381.

⁴ *Ibid.*, « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les ombres*, Poésie I, *op. cit.*, p. 922.

⁵ G. Sand, *Les Sept Cordes de la Lyre*, cité par Tibi dans *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 203.

⁶ P. Brunel, « A propos d'Orphée et de l'idylle – Victor Hugo et la littérature allemande », *op. cit.*, p. 102.

⁷ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 54.

romantiques qui, comme Ballanche, font de la lyre un instrument civilisateur¹. Son Orphée chante ainsi « les merveilles de la création »² afin d'influencer les hommes. Un mythe qui met en scène le pouvoir de la musique, comme celui d'Orphée, entend alors questionner le pouvoir de l'homme sur le monde. La mélodie d'Orphée est avant tout ce qui relie la poésie au reste du monde :

Il reste de son chant
une mêlée abominable de montagnes
de membres hérissés d'étoiles, de sommeils
tout barbelés d'azur
il reste la cité coupable lacérant
de son sein nu cet attirail de chair mourante
et la fausse majesté de dieu saignant³

Le chant d'Orphée contient le monde, représenté par les montagnes, le ciel, la ville. Dans ce texte, la mélodie entraîne donc toujours une colonne d'éléments, et le charme opère.

La nature devient alors un élément essentiel de la réécriture, comme dans *La Lyre de septembre*, où Södergran évoque souvent sa force, à travers les grandes étendues de sapins et les crépuscules enflammés :

O mina solbrandsfärgade toppar,
tagen I mig tillbaka?!!!⁴

Oh mes cimes teintées de soleil brûlant,
Reprenez-moi !

La nature occupe une place de choix dans la poésie du Nord, comme dans le mode de vie des Suédois et des Finlandais. Mais dans ce recueil, elle trouve un écho particulier : elle est l'espace où le chant peut se développer. Ainsi, dans « L'Arbre dans la forêt » (« Trädet i skogen »), la jeune femme évoque le pouvoir de la poésie :

Jar har ju sett detta träd i skogen
och skall det minnas
så länge sångernas fästen stå. ⁵

J'ai bien vu cet arbre dans la forêt
et me le rappellerai
aussi longtemps que perdureront les chants.

Le chant est un moyen de conservation de la nature. Prenant comme point de départ l'arbre, symbole de sempiternité (notamment parce que son destin dépasse celui de l'être humain), Södergran fait de la nature un lieu interdépendant de la poésie. Ailleurs, dans *Poèmes*, elle écoute les bruissements de la forêt :

¹ P-S. Ballanche, « Orphée », *Œuvres complètes*, Slatkine reprints, Genève, 1967, p. 453 : la lyre « peut civiliser les hommes » et « changer en hommes les animaux des forêts » (*Ibid.*, p. 454). La lyre possède en effet un pouvoir particulier car « faire vibrer la lyre, c'est faire vibrer le monde » (J. Servier, *L'Homme et l'Invisible*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 151).

² *Ibid.*, p. 100.

³ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 34.

⁴ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

Jag vill ej höra den sorgsna sagan
 skogen berättar.
 Det viskar ännu länge mellan granarna,
 det suckar ännu länge uti löven,
 ännu länge glida skuggor mellan de dystra stammarna.
 Kom ut på vägen. Där möter oss ingen.
 Kvällen drömmer blekröd kring tigande dikesren.
 Vägen löper långsamt och vägen stiger varligt
 och ser sig länge om efter solens sken.¹

Je ne veux pas écouter l'histoire triste
 que raconte la forêt.
 Cela chuchote encore longtemps entre les sapins,
 cela soupire encore longtemps dans les feuilles,
 encore longtemps glissent les ombres entre les troncs sombres.
 Viens sur le chemin. Là personne ne viendra à notre rencontre.
 Le soir rêve rouge pâle autour des fossés silencieux.
 Le chemin court doucement et le chemin monte prudemment
 et cherche longtemps du regard les rayons du soleil.

La nature, comme dans « Correspondances » de Baudelaire, s'adresse au sujet lyrique, à travers l'emploi des verbes *viska* (*chuchoter*) et *sucka* (*soupirer*). L'ensemble du paysage s'anime alors grâce au poème, qui devient le lieu où la mélodie du monde se cristallise. On peut certainement relier ces textes à « Orphée », qui invoque encore une fois la forêt (« skogen »²). Ce motif est d'autant plus important, nous l'avons vu, qu'il referme le texte et qu'il met en jeu le pouvoir du chantre thrace, en représentant le cortège d'animaux que le personnage met en branle. La nature est ainsi chez elle un espace enchanteur, au sens du *carmen* antique, qu'elle lie à la figure de Dieu dans ses *Pensées sur la nature* (*Tankar om naturen*) : « La nature se tient sous la protection de Dieu » (« Naturen står under Guds beskydd »³) ; « La nature est chérie de Dieu » (« Naturen är Guds älskling »⁴).

On retrouve ce principe dans l'œuvre de Rilke, chez qui « le contact [...] avec la nature » est « étroit »⁵, et ne sera interrompu que par la guerre⁶. Dans une lettre à Clara du 13 octobre 1907, il évoque d'ailleurs l'évolution de son rapport à la nature, de la convention à l'imprégnation :

¹ *Ibid.*, p. 29-30.

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 419.

⁶ Rilke en vient même à douter de l'utilité des références à la nature dans son œuvre poétique, pourtant essentielles : « se référer à un arbre, à un champ, à la grâce d'un soir me paraissait arbitraire et faux : que savaient en effet l'arbre, le champ, le paysage du soir de cet homme maudit, occupé à dévaster et à tuer ? » (*Ibid.*, p. 419).

la nature, à cette époque, m'était encore un prétexte général, une évocation, un instrument sur les cordes duquel mes mains se retrouvaient ; je n'étais pas encore devant elle ; je me laissais entraîner par l'âme qui s'en exhalait ; elle fondait sur moi de toute son envergure, l'excès de sa présence, comme l'esprit de prophétie sur Saül ; exactement ainsi.¹

Il y a d'abord chez Rilke un sentiment de dépossession relativement fort, qui s'affiche par le biais d'une passivité du moi, débordé par la « présence » de ce qui l'entoure. Ce passage est crucial pour saisir l'importance de la nature dans son œuvre, notamment parce que le poète refuse la présence de la nature au poème comme un « prétexte » devenant un élément presque décoratif. Sur ces quelques lignes, il épingle l'erreur à ne pas commettre, qui va de paire avec la métaphore de l'instrument de musique. Rilke exhibe alors la facilité de la métaphore usée, une attitude qui n'est pas dans la vérité de la création. En effet, la nature et la poésie viennent s'interpénétrer non comme motif, mais comme *étant*².

Chez lui, les échanges entre la musique d'Orphée et le monde fondent son *Dasein*³. Il s'agit alors d'être sensible au chant que celui-ci produit. Dans le sonnet II, 15, notamment, nous écoutons une fontaine qui transporte une mélodie mystérieuse venant du fond des âges et que le sujet lyrique veut percevoir :

[...] Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäß davor.
Das ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmorohr, in das du immer sprichst.

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrichst.⁴

[...] De loin, longeant
des tombes, du versant de l'Apennin
ils t'apportent ton dire, qui ensuite
coule le long de ton vieux menton noir

jusque dans la vasque.
Elle est l'oreille couchée et dormante,
l'oreille de marbre, dans laquelle tu parles toujours.

Une oreille de la terre. Elle ne parle
qu'à elle seule. Une cruche y plonge-t-elle,
il lui semble que tu l'interromps.

L'eau qui coule évoque la « mélodie des choses » (« Melodie der Dingen »⁵) qui le fascinait déjà dans sa jeunesse : le sujet tend l'oreille vers sa musique, ancienne, comme le montre le huitième vers, avec la mention de l'âge. Le chant de la fontaine est continu, avec l'emploi de l'adverbe « toujours », et il semblerait qu'il s'établit entre celui qui écoute et celui qui produit

¹ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 107.

² On revient alors aux *Carnets de Malte* où le narrateur affirme : « [...] les vers ne sont pas, comme les gens le croient, des sentiments (ceux-là viennent suffisamment tôt),— ce sont des expériences. » (op. cit., p. 20 : „Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), - es sind Erfahrungen.“). C'est cette expérience, au sens physique du terme, qui manque à la poésie d'avant, et que Rilke récuse à présent.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 3).

⁴ *Ibid.*, p. 705 (II, 15).

⁵ R.M. Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit.

le son un échange particulièrement riche, avec l'utilisation des verbes de parole *sprechen* et *reden* dans les tercets, ainsi que du verbe *unterbrechen* (interrompre). Sa poésie repose sur cette dynamique, entre perception et production, d'autant plus dans le cadre de la réécriture d'un personnage mythique, car sa présence au poème suppose un dialogue entre les deux temporalités, passé et présent, mais aussi construit une relation presque d'ordre pédagogique, de maître à élève. L'écriture poétique se cristallise alors dans la transition, du premier tercet au deuxième, de « Geröhr » à « Gehör », du cri à l'écoute, placés à la rime.

Comment alors ne pas penser au *Weltinnenraum*, dans lequel le poète s'ouvre à l'« ample mélodie » (« breite Melodie »¹) de l'univers, « tissée de mille voix » (« aus tausend Stimmen gewoben »²), la « puissante mélodie de l'arrière-plan » (« der mächtigen Melodie des Hintergrundes »³) ? Dans un autre texte, Rilke définit cet espace fascinant (littéralement *l'espace intérieur du monde*) qui caractérise sa conception de l'écriture poétique :

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.⁴

A travers tous les êtres passe l'espace *unique* :
l'espace intérieur du monde. Les oiseaux volent sans bruit
à travers nous. Oh, celui que je veux croître,
je regarde au dehors, et l'arbre croît *en* moi.

Dans ce quatrain, le sujet lyrique définit ce lieu si particulier où le poète et le monde ne font plus qu'un, dans l'emploi de l'adjectif « eine ». Le rejet du terme « Weltinnenraum », au début du vers suivant, souligne l'importance de ce concept, qui vient immédiatement se concrétiser dans la présence des oiseaux et de l'arbre, dont nous sommes des lecteurs familiers dans *Les Sonnets à Orphée*. Ces éléments naturels pénètrent ainsi l'espace du moi, d'abord par le biais du pluriel (« alle Wesen », « uns »), puis du singulier (« ich », « mir »), ce que mettent en valeur les enjambements : le sujet lyrique devient alors un motif poreux, où se développe le monde (le texte utilise le verbe *wachsen* : *grandir*, *pousser*, *croître*). La présence de l'arbre ou encore des oiseaux ne doit évidemment rien au hasard, il s'agit de souligner la trajectoire verticale de l'espace poétique, une métaphore que l'on retrouvera dans le premier poème des *Sonnets*.

Dans les textes consacrés à Orphée, c'est le vent qui permet au poète de s'ouvrir à ce qui l'entoure. Le motif traverse les vers et le monde, comme dans le sonnet I, 4 où « le poids de la terre » (« der Erde Gewicht »⁵) contraste avec « l'air... mais les espaces... » (« die Lüfte... aber die Räume... »⁶). L'être est alors le lieu où se rejoignent les éléments du monde,

¹ *Ibid.*, p. 24.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 879 („Es winkt zu Föhlung fast aus allen Dingen...“).

⁵ *Ibid.*, p. 677 (I, 4): „Gesang ist Dasein“.

⁶ *Ibid.*

ce qu'appuie l'image du temple dans le sonnet I, 1 ou encore la métaphore de l'oreille dans le sonnet I, 2 : le texte n'est plus l'espace du moi, il se décentre au contraire, jusqu'à contenir l'arbre, la forêt et les animaux du sonnet I, 1 ; cette mystérieuse Eurydice qui s'endort « en moi » (« in mir »¹) au sonnet I, 2 ; la rose du sonnet I, 5 ; le saule du sonnet I, 6 ; l'énumération du sonnet I, 14, « fleur, pampre, fruit » (« Blume, Weinblatt, Frucht »²). Le sujet est placé au centre d'échanges entre l'être et l'« espace du monde » (« Weltraum »³), dans le sonnet II, 1 :

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.⁴

Respiration, toi invisible poème !
Perpétuel échange autour de l'être propre
du pur espace du monde. Equilibre,
où je surviens à moi-même, en rythme.

Le premier quatrain souligne l'importance de cette fusion du sujet lyrique avec le monde, « équilibre » (« Gegengewicht ») mis en valeur par le contre-rejet et rimant avec « poème » (« Gedicht »). Le texte se nourrit ainsi du son, avec l'adverbe « rhythmisch », et de ce mouvement de porosité, de fluidité, induit par le souffle initial. Le sujet est ainsi placé au cœur du monde, jusqu'à ce que les frontières se brouillent, dans le premier quatrain :

Wie viele von diesen Stellen der Räume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.⁵

Combien de ces lieux d'espaces furent déjà
à l'intérieur de moi. La plupart des vents
sont comme mon fils.

L'intérieur et l'extérieur s'interpénètrent dans cette strophe, où la préposition *in* joue un rôle majeur. Les frontières entre l'être et le monde s'effacent ainsi par le biais du chant, ce dernier allant même jusqu'à réorganiser le monde dans le sonnet II, 26 :

Wie ergreift uns der Vogelschrei...
Irgendein einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

Comme il nous saisit le cri de l'oiseau...
N'importe quels cris une fois poussés.
Mais les enfants déjà, qui jouent dehors,
piaillent, bien loin du vrai cri.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)

Crier le hasard. Dans l'interstice
de cet espace du monde (dans lequel pénètre le cri
protégé de l'oiseau, comme des hommes dans les rêves –)

¹ *Ibid.*, p. 675 (I, 2).

² *Ibid.*, p. 683 (I, 14).

³ *Ibid.*, p. 695 (II, 1).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.

ils enfoncent les coins de leur piaillage.

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,
wie die losgerissenen Drachen
jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen,

Hélas, où sommes-nous ? Toujours encore plus libres,
comme des cerfs-volants errants
nous les suivons à mi-hauteur, avec des bords de rire,

windig zerfetzten. – Ordne die Schreier,
singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
tragend als Strömung das Haupt und die Leier.¹

déchirés par le vent. – Ordonne les crieurs,
dieu chantant ! qu'ils se réveillent en bruissant,
portant comme le courant la tête et la lyre.

Orphée incarne celui qui surmonte le chaos et « ordonne les crieurs » (« Ordne die Schreier »²). Son chant répond aux cris et organise le monde. Les tercets opposent la mélodie du vent, caractérisée par la liberté (la rime « freier » / « Leier » nous en dit d'ailleurs beaucoup sur les liens qui unissent musicalité, souffle et liberté), et un principe organisateur du chaos, représenté par le chant, mis en valeur par l'exclamation et le rejet du treizième vers. Le tiret du douzième vers souligne cette opposition entre *crier* et *chanter* : si le cri se définit par le *saisissement*, avec l'emploi du verbe *ergreifen* qui figure l'immobilité et la surprise, le chant lui provoque le mouvement : l'éveil d'abord, avec l'emploi du verbe *erwachen*, la dynamique du fleuve ensuite, avec la mention du « courant » (« die Strömung »). Le poème se referme sur l'évocation de la lyre, seule capable de maîtriser le « cri de l'oiseau » (« Vogelschrei ») qui ouvre le sonnet.

La victoire du chant d'Orphée sur le cri est aussi visible dans le sonnet I, 26³, symétrique au sonnet cité ci-dessus :

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.⁴

Mais toi, le divin, toi, retentissant encore jusqu'à la fin
là, l'essaim des Ménades dédaignées l'attaqua
tu as couvert leur cri par l'ordre, toi, le beau,
ton jeu édifiant s'éleva sur les destructrices.

Dans ce sonnet, le chant est vainqueur : « ta mélodie séjournait encore dans les lions et les rochers / et dans les arbres et les oiseaux. D'où tu chantes encore maintenant. » (« dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte / und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt. »⁵). Si les Ménades furieuses parviennent à démembrer le corps d'Orphée, leurs cris ne peuvent surpasser son chant. L'emploi du verbe *übertönen* (*couvrir*, au sens sonore du terme puisque ce verbe appartient à la même famille que le nom *Ton*, qui désigne le son) souligne ainsi la suprématie de la mélodie face au chaos produit par ces femmes animalisées par l'emploi du terme « Schwarm » (essaim). Rilke utilise alors le même lexique que dans le

¹ *Ibid.*, p. 712-713.

² *Ibid.*, p. 713 (II, 26).

³ On ne peut pas penser que ces deux sonnets (I, 26 et II, 26) ne sont pas sans dialoguer. En effet, leur place dans le recueil met particulièrement en relief les échanges intertextuels qui les habitent, notamment dans la représentation du chant face au cri.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 691 (I, 26).

⁵ *Ibid.*

sonnet II, 26 : le chant *ordonne*, avec l'emploi du substantif « Ordnung » au troisième vers. Cette capacité à *ordonner* les cris du monde est le signe de son élection parmi les hommes, avec la métaphore verticale qui referme ce premier quatrain. Le chant est pour Rilke une élévation dans *Les Sonnets* car Orphée est celui « qui leva déjà sa lyre / aussi parmi les ombres » (« wer die Leier schon hob / auch unter Schatten »¹), image que l'on retrouve dans le sonnet I, 26 avec le verbe *steigen* (monter) et le préfixe *über-* (à partir d'*übertönen*). Mais lorsque dans le sonnet II, 26 il exige :

[...] Ordne die Schreier,
singer Gott!²

Ordonne les crieurs,
dieu chanteur !

Le chant devient un principe d'harmonisation, de lutte contre le cri, la cacophonie (ici accentuée par l'emploi du pluriel). Le terme *ordnen*, et ses dérivés, revient alors à plusieurs reprises. La lecture de la mort d'Orphée par Rilke prend alors une dimension particulière : la musique harmonieuse d'Orphée est en lutte contre le chaos des Ménades (c'est somme toute une interprétation plutôt commune dans les réécritures du mythe), mais cette harmonie est suffisamment puissante pour permettre la *mise en ordre* du monde, au sonnet II, 26. La portée du chant d'Orphée est en cela démultipliée : il ne s'agit plus seulement d'ébranler quelques arbres, mais de devenir un principe d'organisation du monde (peut-être même *le* principe).

Roger Munier, grand lecteur de Rilke, est particulièrement sensible à cette conception de l'écriture poétique. Le *carmen* chez lui comme dans *Les Sonnets* est une fusion entre le poète et la nature. Orphée vient ainsi se confondre avec la mélodie : « J'étais ce chant »³. Le personnage voit alors sa mélodie posséder le monde, dans une énumération vertigineuse qui s'étend sur la première section de la *Cantate* :

Je compris que j'avais part au vent et comme un empire sur le vent, le ciel ouvert,
les frondaisons chancelantes, l'herbe couchée au ras du sol et dont les parfums
m'arrivaient par bouffées – sur la vie partout répandue : bêtes rampantes, insectes
dorés, flèches rapides des oiseaux. Et prenant ainsi peu à peu la mesure de mon
royaume, comprenant ce pouvoir que m'ouvrait ma longue attente, je me mis à
chanter.⁴

Alors que nous sommes à l'ouverture du texte, Orphée établit une lignée, du vent au chant, qui lui permet de s'ouvrir au monde, d'en être une partie, mais aussi de le régenter, comme le révèle l'emploi des noms « empire » et « royaume ». Le chant est ainsi un mode d'organisation du monde, qui révèle son pouvoir sur ce dernier. L'écoute du vent en premier lieu est alors la clé de cette influence sur le monde qui l'entoure. C'est parce qu'Orphée

¹ *Ibid.*, p. 680 (I, 9).

² *Ibid.*, p. 713 (II, 26).

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*

écoute les « mots de vent »¹ qu'il est ensuite capable d'entraîner avec lui les deux énumérations de la citation précédente, des végétaux aux animaux. Le rythme de la phrase s'accélère alors, évoquant les « rafales »² évoquées plus haut par Orphée et « une sorte de galop velouté »³, ces « brusques saccades, élans soudains et brefs »⁴. Le chant est le monde :

Tu chantes, Orphée. Tu dis l'herbe et le vent, le ciel profond, l'ouvert du ciel profond, abîme azur qui nous érige. Tu dis la terre habitable et certaine, à nous remise. Gonflée, mûrissante, éperdue de cris, de froissements, d'appels, sous l'haleine de midi. Pure, apaisée, comme en réserve virginale dans la fraîcheur de la nuit. La terre sous la pluie, dans la rémission de la pluie lente et paisible après l'orage. Et l'on n'entend plus alors, dans le suspens immobile, que la chute de l'eau goutte à goutte dans l'épaisseur des feuillages... Tu chantes la terre en deuil de l'hiver, son long repli, sa distance, son retrait qui prépare les graves desseins de la germination. De nouveau riante, timide et riante, de nouveau consentante au printemps, dans sa fleur. Tu chantes tout ce qui germe, éclôt, ce qui vit. L'arbre jeune et fragile, la tendre pousse hésitante qui perce l'humus et, vulnérable encore, déjà s'élance au jour, au monde ouvert de l'apparence, dans l'éclat d'abord assourdi, puis vainqueur, de l'apparence brillante.

Tu chantes l'apparence heureuse, irréfutable, le surgissement dans le jour accompli des choses certaines et sûres. Leur profil net et vibrant, découpé dans la lumière. Leur certitude, dans la lumière indubitable. Là où se dresse la maison de l'homme, gardien des choses érigées, signataire du visible – et l'arête du toit se découpe fermement dans le bleu, qu'un cyprès droit perce en retrait d'une flèche sombre... Et toutes choses sont là en ordre, à leur place voulue, rangées selon leur sens et leur utilité. Tu chantes ce qui a sens, ayant forme et contour, ce qui s'annonce dans la forme, s'apaise en elle pour un temps, s'y repose.⁵

Le chant contient le monde et s'emballe sur plusieurs pages. La syntaxe, très fluide, attire alors les éléments qui composent la nature, dans un premier temps, puis l'homme qui apparaît subrepticement dans le deuxième paragraphe de cette citation. Le chant d'Orphée s'épanouit dans l'amplitude, les détails, les énumérations, les juxtapositions, qui expliquent sans doute en partie le choix de la prose. Lire ce texte demande du souffle, de faire appel au vent des premières lignes pour saisir ce rythme si particulier⁶. Les anaphores, « Tu chantes », mais aussi « Tu dis », soulignent la dimension éminemment musicale de cette *Cantate*. Le passage, beaucoup plus long que notre extrait, se referme sur la fusion du chant et du monde :

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 12-14.

⁶ D'ailleurs, Orphée précisait plus haut : « [Le vent] haletait, s'épuisait dans sa course, gémissait contre l'obstacle » (*Ibid.*, p. 12.).

Le chant se lie à ce qu'il reconnaît. Il ne reconnaît, ne dévoile sur le mode du chant que s'il se lie, que s'il avoue, adhère en gratitude à ce qu'il reconnaît, fût-ce même le terrible. Il énonce, mais dans un élan.¹

La répétition du verbe *se lier* fait du chant une *liaison*, *adhérence*, « élan » vers le monde qu'il tente de saisir. On peut alors appréhender la proximité des verbes *entendre* et *comprendre*, car c'est bien ce qui est ici à l'œuvre : comprendre par l'ouïe, saisir par l'oreille et faire du monde un objet qui nous appartient. En effet, si le poète est, comme chez Maulpoix, un « homme qui se remet sans cesse au monde par le langage et qui, tout aussi bien, met le langage au monde et renouvelle le monde dans le langage »², son chant devient le lieu où peut transiter le monde (et non pas le cristalliser).

III. De la mort à la vie : Amplitudes du chant

Ce chant qui se fait écho de la vie, envers et contre tout, même la descente aux Enfers sur les traces d'Eurydice, affronte alors une épreuve plus délicate encore : devenir à la fois un chant de deuil, célébration de celle qui n'est plus, et chant existentiel, glorification de la vie dans toutes ses nuances, des plus heureuses aux plus tragiques. Orphée, lui, se doit de lier ces deux pôles de l'existence, de la vie à la mort, par le biais de son chant. C'est ce qui en fonde la puissance.

1. Le chant des morts

La mort d'Orphée est tout d'abord profondément liée à la mélodie, le seul élément qui défie le temps linéaire, et le dépasse. Son chant est essentiellement funèbre, habité par une « déchirante justesse »³ qui en fait une « Sonate de l'abîme »⁴, « Sonate de l'ultime »⁵. Sa mélodie est alors *célébration* de la mort, comme chez Ulla Hahn où la mélodie monte « pour sa gloire éternelle »⁶ :

Nur noch wenige Schritte dann
wird sie ihm wieder gehören hören
beschwören sein Lied das ohne sie
ihm versiegt. Hals Nase Ohren
die Augen die Haare den Mund

Encore seulement quelques pas puis
elle entendra lui appartenir à nouveau
charmer son chant qui sans elle
se tarit chez lui. Cou nez oreilles
les yeux les cheveux la bouche

¹ *Ibid.*, p. 14.

² J-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, *op. cit.*, p. 15.

³ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ U. Kahn, *Herz über Kopf*, *op. cit.*, p. 56.

und so weiter wie
will er sie preisen allein
zu ihrem ewigen Ruhm.
Als eine Stimme anhebt.¹

et ainsi de suite comme
il veut la célébrer seul
pour sa gloire éternelle.
Alors une voix s'élève.

Le verbe *preisen* souligne la valeur du personnage féminin aux yeux d'Orphée, et surtout matérialise l'importance du chant dans la « gloire éternelle ». Le pouvoir du chantre thrace dépasse donc bien la simple mélodie, car la musique lui ouvre la possibilité de briser le cours du temps, dans l'emploi de l'adjectif *ewig*.

Dans « Orphée et Eurydice » de Rose Ausländer (« Orpheus und Eurydike »), le personnage masculin « enfonce [s]a chanson » (« Senk hinunter dein Lied »²), à l'impératif dans le poème, tandis que sa lyre *soupire* :

Schwarzer Sang
schläft in deiner Leier
Orpheus
Auf dem Fensterkreuz hängt sie
von Spinnen bewacht

Chant noir
dort dans ta lyre
Orphée
Au chassis de la fenêtre elle pend
à l'abri des araignées

Rühr die Saiten
dein Lied ist ein Rabe
über Eurydikes Grab
[...]
Senk hinunter dein Lied
Orpheus
dass die Seufzer der Saiten
das Weißfeld erreichen
schieb das Echo
von Schatten zu Schatten³

Touche les cordes
ta chanson est un corbeau
sur la tombe d'Eurydice

Enfonce ta chanson
Orphée
que les soupirs des cordes
atteignent le champ blanc
glisse l'écho
d'ombre en ombre

Les Enfers se définissent avant tout la couleur noire, portée par le chant qui ouvre le texte et que l'on retrouve à la strophe suivant à travers la figure du corbeau. Le lecteur assiste alors à une descente (« hinunter ») qui s'assimile à une plongée dans l'envers du noir, le blanc, avec le « Weißfeld » qui perce l'ombre de la troisième strophe. Les seules rimes de cet extrait lient « Saiten », « erreichen » et « Schatten », qui associent la lyre à la descente aux Enfers. La mélodie d'Orphée porte ainsi la souffrance du deuil, avec le rythme lent des vers, elle est avant tout une « imploration »⁴, une plainte, comme chez Pierre Emmanuel où Orphée « gémit en Eurydice »⁵ sa « détresse aimante »⁶, ou chez Ingeborg Bachmann où Orphée et Eurydice entonnent, ensemble, le chant de ceux qui sont irrémédiablement séparés : « Tous

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 32.

⁵ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée, op. cit.*, p. 40.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

deux nous nous plaignons à présent » (« Beide klagen wir nun »¹). Le chant porte alors toute la souffrance de celui qui a perdu un être cher : « clameurs »², « tumulte »³, « vacarme »⁴, « sons si expirants »⁵. Sa mélodie « rappelle aux plaintes »⁶. C'est ainsi que chez Muriel Stuckel il devient « un éclat dans l'ombre »⁷ :

Mais ta lyre Orphée
En épousera la vibration

Pour n'être plus rien
Qu'un éclat dans l'ombre⁸

Le chant d'Orphée est élégiaque par essence et incarne un combat contre l'inévitable : « *tu voulus conjurer le péril une fois encore et te mis à chanter* »⁹. Dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, le chant est même une *conjuración* empreinte de magie, qui dit la terrible souffrance du deuil¹⁰ de celui qui « *n'avait d'autres pensées que pour son amour doublement perdu* »¹¹ : « *Et toi, contre la terre, dans ce creux propice, la bouche au bord de l'herbe ruisselante, tu voulus conjurer le péril une fois encore et te mis à chanter* »¹². Il se transforme alors en « thrène »¹³, puisque « Le chant va jusqu'aux ténèbres »¹⁴.

La « Prière d'Orphée »¹⁵ de Marie-Jeanne Durry s'inscrit elle aussi dans cette perspective, et le chant devient un moyen de possession de ceux qui écoutent. Orphée s'étonne : « Ma trace perdue est suivie. / [...] Ton peuple exsangue m'appartient. // Il

¹ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 33.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ P-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155.

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 45.

⁷ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 24.

⁸ *Ibid.*

⁹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 92 : « Farouchement, Orphée gardait le deuil » ; « un deuil du monde ».

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 64-65.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 11.

m'appartient dans la détresse »¹. Mettant en branle les morts dans l'Hadès grâce à sa mélodie, le personnage parvient à aller à l'encontre de la première caractéristique de cet espace : l'immobilité du sang qui s'est arrêté de couler. Le chantre de Thrace brandit sa douleur : « Epouse arrachée à l'époux ! »² Le chant se transforme alors en cri³ et le deuil devient un « supplice »⁴ :

Rends-la-moi, Seigneur du destin !
Jaillissant de la noire couche
Rends-moi l'étoile du matin !
Ah consens, et par toi j'atteins
L'être que j'aime entre les êtres,
Si proche, hélas, et si lointain !
Comme elle était, fais-la renaître !⁵

Chez Marie-Jeanne Durry, le chant de deuil rejoint la révolte⁶, avec cette succession d'exclamations et d'impératifs, de l'ordre (« Rends-moi » repris deux fois et « fais ») à la prière (« consens »), comme l'annonce le titre de la section. Orphée « [mêle] aux sanglots l'injure et le courroux »⁷. La prière se transforme alors en menace⁸ dans les derniers vers de cette section :

Hélas crains, si tu me refuses !
Le temps sait user et pourrir
Le pouvoir dont les dieux abusent :
Les dieux aussi peuvent mourir !⁹

Dans la section suivante, Hadès dénonce la violence du chant d'Orphée, qu'il considère comme un « assaut »¹⁰ porté par une « voix rude »¹¹ : « Toi qui viens m'attaquer de pleurs et

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 33 : « Quand la mort a surpris / L'un des vôtres, vos cris ressemblent à l'ivresse » ; « Vous poussez des clameurs ». Dans Orphée, on observe un intense dialogue entre les deux premières sections, entre la voix d'Orphée et celle d'Hadès. En effet, il apparaît que la deuxième soit partiellement un commentaire de la première.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ Hadès fait d'ailleurs d'Orphée un « cœur insoumis » (*Ibid.*, p. 31).

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 32 : « Toi qui lançais vers moi ton chant comme un assaut, / Ton imploration qui s'achève en menace ? »

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

de prières »¹. Or la violence est nécessaire à la mélodie enchantée d'Orphée, puisque c'est du sacrifice de la tortue que naît le chant². Hermès, ayant dérobé le troupeau de son frère Apollon, décide de sacrifier une tortue et de fabriquer une lyre à partir de sa carapace, afin de s'attirer les bonnes grâces du dieu de l'Harmonie³. C'est la mort de la tortue qui permet donc la construction de l'instrument et fonde la mélodie⁴. A ce premier élément s'ajoute un deuxième symbole, qui lie la tortue à la mort. En effet, dans la Grèce antique, la carapace de la tortue, qui formera donc la caisse de résonance de la lyre, est associée à la pierre⁵, qui place la tortue « entre le monde animal et le monde minéral. Entre la vie et la mort »⁶ :

la tortue est une pierre qui respire. Ceci n'est pas une formule choisie au hasard. En grec, la cage thoracique, lieu de la respiration, peut être désignée précisément par le terme κέλυσ, « tortue », « lyre » et donc également « thorax » [...]. La cage thoracique, logeant les poumons et le cœur, est une « tortue », ou mieux : « une carapace de tortue ». L'un des paradoxes de la tortue – et peut-être le plus significatif – est en effet qu'elle respire dans la pierre, qu'elle vit animée dans ce qui est mort, qu'elle est à la fois, comme le πέτρος de Battos, chaude et froide.⁷

La tortue est ainsi profondément liée à la vie et à la mélodie⁸, au point de venir se fondre avec le souffle. Par le biais de la tortue, donc, Orphée vient rejoindre une certaine conception de la musique, entre vie et mort, minéral et animal, qui vient se cristalliser dans le souffle de la tortue-lyre qui chante au-delà de la mort⁹.

¹ *Ibid.*, p. 36. Marie-Jeanne Durry rejoint ainsi l'une des questions de Bonnefoy : « Et pourquoi la musique est-elle, la musique chantée, si souvent le lieu d'un combat ? » (*La Vérité de parole, op. cit.*, p. 145)

² Le chant est ainsi fondé dans la souffrance, ce qui est un élément que l'on retrouve aussi dans l'épisode de la mort du personnage ou encore dans celui de la fabrication de la lyre par Hermès. J. Svenbro, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *op. cit.*, p. 136 : « les Grecs sont massivement d'avis que l'invention de la lyre revient à l'astuce de l'enfant Hermès, célébré d'abord et avant tout dans le quatrième *Hymne homérique* ».

³ *Ibid.*, p. 136-137 : « cette première lyre est faite d'une carapace de tortue, animal qu'Hermès, émerveillé, trouve devant la grotte sur le Mont Cyllène, où il vient de naître. Cette tortue est amenée à l'intérieure, placée sur le dos, tuée et vidée, après quoi Hermès l'équipe d'une peau de bœuf tendue sur la carapace concave en lui ajoutant deux montants, un "joug" transversal entre les montants et sept boyaux de brebis comme cordes. La lyre est inventée ; la tortue "chante" »

⁴ Arendt nous rappelle d'ailleurs que « L'édification de l'artifice humain implique toujours qu'on fasse violence à la nature – il faut tuer un arbre pour obtenir du bois de construction, et il faut faire violence à ce matériau pour fabriquer une table » (*La Crise de la culture, op. cit.*, p. 147).

⁵ J. Svenbro, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *op. cit.*, p. 142.

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ *Ibid.*

⁸ Le terme utilisé dans l'*Hymne homérique à Hermès* est celui de *chant*, et la tortue se trouve munie d'une « voix » (J. Svenbro, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *op. cit.*, p. 141), qui explique certainement la fusion qui existe entre la lyre et son porteur, au point que Brunel en fasse la « maîtresse » d'Orphée (*Dictionnaire des mythes littéraire, op. cit.*, p. 1093). D'ailleurs, on notera avec Jesper Svenbro que la lyre présente sept cordes, comme il y a sept voyelles (*Ibid.*, p. 144) : la lyre possède une voix.

⁹ J. Svenbro, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *op. cit.*, p. 144 : « si la tortue est muette comme la pierre dans la vie, elle chantera après sa mort, à condition de devenir une lyre ».

On retrouve quelques allusions à la fabrication de la lyre dans notre corpus, notamment chez Cocteau :

Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre
De tuer la tortue et d'ouvrir une tombe
De ton panier d'écaille arrache un cri d'amour

Eurydice ton peigne est en écaille blonde
Car Orphée a pour toi tué la tortue
A aller et venir de l'un à l'autre monde
Fort bien notre héros – par goût – s'habitue¹

Cocteau effectue un rapprochement lexical entre *tortue* et *torture*, soulignant la dimension sacrificielle de la fabrication de la lyre, ce meurtre qui permettra ensuite d'aller chercher Eurydice aux Enfers (« pour toi », écrit Cocteau) et de charmer les divinités de l'Hadès. On retrouve d'ailleurs le même principe dans « Eurydice » :

Ah ! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée ;
Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher tes membres.
Il mêle à l'or des dieux l'écharpe du conscrit
Orphée au bec de carpe criant l'ode !
L'hirondelle chavire et pousse d'autres cris
Que ceux qui te liront pour l'amour d'elle
Et l'âme de son nom (ce serait trop commode)
Sur l'ardoise effacé par un visage d'aile.
Non, non et non.²

Le même jeu de mots associe la *torture* et la *tortue*, aux troisième et quatrième vers. Ce qui change cette fois, c'est la douleur que provoque l'écoute du chant d'Orphée, qui affecte Eurydice et non pas uniquement l'animal. De même, dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, dès le deuxième poème, la lyre de Dufy reprend le mythe d'Hermès, rappelant le sacrifice de l'animal pour sa carapace :



La Tortue

Du Thrace magique, ô délire !
Mes doigts sûrs font sonner la lyre.

¹ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 584.

² *Ibid.*, p. 527.

Les animaux passent aux sons
De ma tortue, de mes chansons.¹

Dans le quatrain, la tortue désigne la mélodie, par le parallélisme avec les « chansons », qui souligne leur parenté. Le « cortège » d'animaux mentionné ici et dans le titre du recueil se meut à partir de la mélodie sacrificielle produite par la tortue-lyre, mélodie macabre qui fonde le pouvoir d'Orphée. Apollinaire souligne ainsi ce qui rapproche la vie, incarnée par le chant et cette suite d'animaux, et la mort, représentée par la carapace.

Mais si la violence des origines de la lyre n'est pas mentionnée, elle n'en reste pas moins sous-jacente dans d'autres textes du *Bestiaire*. C'est ainsi que dans « Le Serpent », « beauté »² vient rimer avec « cruauté »³. Dans la bouche de « L'Eléphant », les « mots mélodieux »⁴ (appuyés par la diérèse) deviennent « pourpre mort !... »⁵ : le cri de souffrance d'Orphée éclate dans l'exclamation et se poursuit dans les points de suspension. De même, dans « La Chenille », il est question du « travail »⁶ des poètes, qui étymologiquement renvoie à la torture. Dans « Le Dauphin », le flot, qui nous l'avons vu renvoie symboliquement au chant et au poème, est « amer »⁷. Dans « Le poulpe », enfin, Apollinaire se dépeint comme un « monstre inhumain »⁸ :



Le Poulpe

Jetant son encre vers les cieux,
Sûçant le sang de ce qu'il aime

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 146.

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.* On retrouve ce champ lexical dans « La Puce » : « Qu'ils sont cruels ceux qui nous aiment ! » (*Ibid.*, p. 160) ; et dans « Le Dauphin » : « La vie est encore cruelle » (*Ibid.*, p. 163).

⁴ *Ibid.*, p. 156 : « Comme un éléphant son ivoire, / J'ai en bouche un bien précieux. / Pourpre mort !.. J'achète ma gloire / Au prix des mots mélodieux. »

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 158 : « Le travail mène à la richesse. / Pauvres poètes, travaillons ! / La chenille en peinant sans cesse / Devient le riche papillon. »

⁷ *Ibid.*, p. 163 : « Dauphins, vous jouez dans la mer, / Mais le flot est toujours amer. / Parfois, ma joie éclate-t-elle ? / La vie est encore cruelle. » Cette métaphore n'est pas propre à Apollinaire, on la retrouve entre autres chez Lamartine (*La Chute d'un ange*).

⁸ *Ibid.*, p. 164.

Et le trouvant délicieux,
Ce monstre inhumain, c'est moi-même.¹

Le sujet lyrique se transforme en un être inquiétant, l'écriture devenant un acte de succion qui associe l'« encre » et « le sang ». Le poème devient alors un espace inquiétant, comme dans « Orphée », où les sirènes « Savent de mortelles chansons / Dangereuses et inhumaines »². Dans *Le Bestiaire*, le chant d'Orphée est ainsi tendu entre harmonie et violence, entre Apollon et Dionysos. L'angoisse qu'elle véhicule nourrit alors la représentation d'un chant qui, à l'image de la tortue qui introduit le recueil, se tient entre la vie et la mort. On atteint alors un paroxysme dans « Le Hibou » :



Le Hibou

Mon pauvre cœur est un hibou
Qu'on cloue, qu'on décloue, qu'on recloue.
De sang, d'ardeur, il est à bout.
Tous ceux qui m'aiment, je les loue.³

La mélodie rejoint la cruauté dont il était question dans « Le Serpent », jusqu'à la torture de « La Chenille ». En effet, ici, le deuxième vers joue avec les potentialités sonores du verbe *clouer*, appuyé par l'anaphore du pronom relatif et du pronom personnel. Cette mise en scène de la Passion de l'animal, proche de celle du Christ, est un art poétique : le chant d'Orphée naît dans la souffrance du sujet, mais c'est aussi une virtuosité du langage, qui en explore les possibilités mélodiques.

Pour Södergran, le chant naît d'ailleurs, comme dans ce poème d'Apollinaire, dans le sang :

Världen badar i blod för att Gud måtte leva. Le monde baigne dans le sang pour que Dieu puisse vivre.
Att hans härlighet fortbestår, skall all annan förgås. Pour que sa splendeur dure, toute autre chose doit périr.⁴

L'immersion initiale, avec le verbe *bada*, n'est pas sans rappeler les rituels sacrés, forme de renaissance à travers la violence du sacrifice. Södergran baptise le cycle de la vie, de la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 168.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 68.

naissance à la mort, dans le sang. C'est le lien entre la mort et la vie qui fonde sa puissance. Le sacrifice nous rappelle alors que le chant ne tire sa force que dans la disparition, ou plutôt dans son *risque*¹ : si l'aède chante, il pourrait sombrer bientôt dans le silence. Depuis l'Antiquité, le *memento* n'est pas seulement un écho du *carpe diem* d'Horace², il renvoie aux vanités chrétiennes rappelant à l'homme que la fin est proche³. La mort est alors le signe que les deux personnages, pourtant parents du divin, ne peuvent rivaliser avec ce dernier, et nous rappelle que la chair prend le dessus sur le *carmen*. Le chant d'Orphée, aux Enfers, dans la forêt ou lors de sa mort, nous intime de réfléchir à ce qui nous attend tous, et nous conseille : « Ne sois pas impatient de mourir ou de vivre »⁴.

2. Le chant de la vie

La célébration de la vie, comme conjurateur de la mort, est alors un puissant moteur du chant d'Orphée. Pour retrouver Eurydice, notamment, ou bien affronter les sirènes, la mélodie puise ainsi dans l'énergie de l'existence les ressources nécessaires à l'interruption de la mort ou sa prévention. C'est ainsi que le chant ne peut être uniquement un chant de deuil, méditation sur la disparition. Il est avant tout ce qui relie les deux pôles de l'existence, dans lesquels il trouve également sa force.

Dans notre corpus, la mélodie est ainsi nécessaire à l'existence du poète, en tant que créateur et auditeur, jusqu'à lui être indispensable, comme dans la « Chanson plus haut que tout » de Cuttat qui commence par ce cri : « Vivre ! Chanter ! »⁵. C'est une musique sans concession qui est désirée ici, avec l'emploi des deux infinitifs, concepts bruts, au maximum de leur extension, et de l'exclamation, qui en révèle le pouvoir énergétique. Ce parallélisme souligne d'ailleurs que le chant est pour Cuttat une condition *sine qua non* de l'existence du

¹ Stuckel parle ainsi du « Risque de la poésie » (*Eurydice désormais*, op. cit., p. 49).

² E.A. Fredricksmeier, "Horace, Odes 4.7: "The Most Beautiful Poem in Ancient Literature"?", dans W.S. Anderson (dir.), *Why Horace? A collection of interpretation*, Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, 1999, p. 229 : « Le *memento mori* [...] donne à voir l'urgence à l'appel du *carpe diem*. Les déclarations sur la mort qui précèdent et suivent l'appel disent essentiellement la même chose : demain tu peux mourir, être mort à jamais, et une fois que tu seras mort, tu ne reviendras jamais » ("The *memento mori* [...] gives urgency to the *carpe diem* appeal. The statements on death which precede and follow the appeal say essentially the same thing: tomorrow you may die, to be dead forever, and once you are dead you will never come back").

³ La poésie, comme les arts plastiques (on parle alors de *nature morte*), est traversée par ce motif, que l'on pense au « Sonnet pour Hélène » de Ronsard, « Contemplation » de Hugo, « Une charogne » de Baudelaire, « Si tu t'imagines » de Queneau, pour ne citer qu'eux. Dans *Dessin, couleur et lumière*, Bonnefoy analyse la présence de la mort chez Virgile dans cette perspective (op. cit., p. 119) : « Est-il besoin, en effet, de rappeler à ceux qui vivent en Arcadie que la mort existe ? Qui a lu les *Eglogues* de Virgile, où a pris forme l'idée de l'Arcadie comme pays des délices simples, par les prés et les bois, n'ignore pas que la vie parmi les bergers a beau être heureuse, du fait d'un parfait accord de ces êtres à leur condition naturelle, elle est, et à chaque instant, comme imprégnée de la pensée de la mort ou de cet aspect second de la mort qu'est, par exemple, la perte irréparable d'un être aimé, du fait de son absence ou de ses refus. [...] l'élégiaque, la parole de la perte, de l'absence, du deuil, est un des deux modes constants de la parole arcadienne ».

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 134.

⁵ J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, op. cit., p. 60.

sujet lyrique. C'est donc tout naturellement que le « baladin »¹ vient se confondre avec Orphée, le mage musicien, à la première personne. Pour Cuttat, « vivre c'est chanter »², comme dans *Les Sonnets* de Rilke où le « chant est existence » (« Gesang ist Dasein »³) et où Orphée vient se confondre avec le chant : « c'est Orphée, quand cela chante » (« ists Orpheus, wenn es singt »⁴) :

Seul me reste un cœur malade
qui chantonne tout l'été
que le goût de vivre est fade
mais que vivre c'est chanter.⁵

La poésie est un art de vivre, qui prend naissance dans le texte liminaire de ce recueil. Liant poésie, vie et chant dans les quatre derniers vers de ce poème que l'on peut lire comme un art poétique, Cuttat fait de la mélodie un élément indispensable. Le chant d'Orphée n'est donc en aucun cas accessoire⁶, mais bien essentiel à la définition d'un nouveau lyrisme, qui s'établit d'abord sous l'égide d'Orphée, mais qui bientôt s'en détache.

On remarquera que les deux poètes procèdent cependant de façon crucialement différente : Cuttat, dans les deux citations qui nous occupent, place le verbe *vivre* en première position, alors que Rilke place le substantif *Dasein* en seconde position. Pour Cuttat, la vie a la primauté, bien qu'il mette en parallèle les deux concepts, et ne les sépare pas. C'est probablement en ce sens que l'on peut interpréter l'utilisation de l'infinitif dans les deux cas. Cuttat crée une relation d'équivalence organisée (et le fait que celle-ci se répète dans deux poèmes différents interpelle), où de la vie découle le chant et non l'inverse. Chez Rilke, au contraire, le chant est placé en premier, sous forme de substantif, cette fois. Il s'agit d'évoquer non pas le verbe (qui exprime un procès), mais le nom (qui possède une dimension statique) : *Gesang* et non pas *singen* ; *Dasein* et non pas *sein*. Il convient alors de replacer cette citation dans son contexte :

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 13.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 3).

⁴ *Ibid.*, p. 677 (I, 5).

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ On se rappelle de la remarque de Pierre Brunel, dans son article sur « Orphée » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, qui évoque le caractère « conventionne[l] » de cette image du chanteur thrace : « Ingres a représenté Orphée sur un rocher, de profil à droite, et tenant une lyre [...]. Il est difficile d'échapper à cette image conventionnelle. Tout au plus peut-on ruser avec elle. » (op. cit., p. 1093). Uniquement *conventionnels*, tous les Orphée musiciens ? Il nous paraît relativement péjoratif et limitatif d'analyser la présence de la musique dans les réécritures du mythe d'Orphée sous cet angle, car cela réduit la mélodie à n'être qu'un motif, là où elle est au contraire un élément structurant, essentiel, au sens propre du terme. Ne pas saisir les enjeux qu'incarne ce retour à la musicalité poétique, c'est au fond manquer ce qui explique le retour au personnage d'Orphée : une véritable fascination pour les possibilités sonores du texte poétique, qui s'étendent bien entendu au-delà de cette figure mythique et qui redéfinissent le lyrisme en profondeur, sur l'ensemble de la période qui nous intéresse.

nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein.¹

Le chant, comme tu l'enseignes, n'est pas désir,
ni incitation à ce que l'on pourrait encore atteindre enfin ;
le chant est existence.

L'anaphore de « Gesang », à l'initiale des cinquième et septième vers, souligne la solennité de cette révélation. Le chant se définit d'abord de façon négative, avec l'emploi de la double négation (« nicht... nicht... »), puis de façon positive. L'absence d'articles dédiés aux substantifs « Begehr », « Gesang », « Werbung » ou « Dasein » permet ensuite au chant de s'étendre au maximum de son extension. Le dernier terme, presque impossible à traduire, souligne sa profondeur. Le *Dasein* concentre à la fois l'être-là, littéralement, la présence, mais aussi l'existence. La notion est complexe, elle renvoie d'ailleurs à ses lectures d'Hegel. Heidegger, analysant ce poème de Rilke, précise la portée de cette définition du chant comme « Dasein » :

Existence est employé ici dans le sens traditionnel de présence ; il est employé dans le sens d'« être ». Chanter, dire expressément l'existence mondiale, dire à partir de la salvation de l'entière et pure perception, et ne dire que cela, signifie : appartenir à l'enceinte de l'étant lui-même. Cette enceinte est, en tant que séjour de la langue, l'être lui-même. Chanter le chant signifie : être présent dans le présent lui-même – exister.²

Le chant est dans *Les Sonnets à Orphée* un motif intemporel, que le choix grammatical vient souligner. De plus, l'ordre des mots dans cette phrase d'apparence simple soulève d'autres interrogations : pour Rilke, il semblerait que le chant prévale à l'existence, au contraire de Cuttat. Si tous deux associent vie et chant (ou vivre et chanter), il n'en reste pas moins essentiel que dans le premier cas le poète vive pour chanter, tandis que dans le second il chante pour vivre. Le lecteur touche là à ce qui fonde l'essence même de l'écriture poétique et que Rilke aborde dans ses *Lettres à un jeune poète*. La poésie est bien liée à l'existence du poète car elle possède un pouvoir de vie et de mort sur ce dernier : « avouez à vous-même : devriez-vous mourir, si l'on vous empêchait d'écrire ? Avant toute chose : demandez-vous à l'heure la plus calme de votre nuit : dois-je écrire ? »³ Dans ce texte de jeunesse, comme dans l'ensemble de son œuvre, l'écriture poétique répond à un impératif intérieur, la « Notwendigkeit », la *nécessité* : « Une œuvre d'art est bonne lorsqu'elle naît de la nécessité »⁴. Le « chant est existence » pour Rilke car il n'est pas seulement pour lui un moyen d'exister, il est la condition même de son existence. La poésie vient alors se confondre

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 3).

² M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 380.

³ R.M. Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., p. 26: „[...] gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müssten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: *muss* ich schreiben?“.

⁴ *Ibid.*, p. 30 : « Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. ».

avec la vie, répondant à un impératif indiscutable, auquel le sujet lyrique ne vient aucunement se soustraire. La musique, loin d'être un simple motif du mythe d'Orphée, cristallise alors un enjeu essentiel de la création poétique.

Le mythe, dès l'Antiquité, le saisit parfaitement. Il n'est pas un hasard que le récit des aventures d'Orphée mette en regard des situations où la musique vient contrebalancer un risque majeur de mort : si l'on pense à la descente aux Enfers, les liens entre vie et chant sont nombreux, mais on peut aussi évoquer l'expédition des Argonautes où Orphée sauve ses compagnons des maléfices des sirènes, ou encore l'épisode de la mort du personnage. Apollinaire, dans son *Bestiaire*, fait d'ailleurs de l'expédition maritime d'Orphée une clé de compréhension du mythe. Deux poèmes lui sont ainsi consacrés :



Orphée

La femelle de l'alcyon,
L'Amour, les volantes Sirènes,
Savent de mortelles chansons
Dangereuses et inhumaines.
N'oyez pas ces oiseaux maudits,
Mais les Anges du paradis.¹



Les Sirènes

Saché-je d'où provient, Sirènes, votre ennui
Quand vous vous lamentez, au large, dans la nuit ?
Mer, je suis comme toi, plein de voix machinées
Et mes vaisseaux chantants se nomment les années.²

La mélodie d'Orphée est liée à la vie, par opposition aux « mortelles chansons / Dangereuses et inhumaines » des sirènes. Victoire sur la mort, le chant est un défi lancé aux limites de

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 168.

² *Ibid.*, p. 169.

l'existence, comme dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, qui reprend cet épisode et souligne la prouesse du personnage qui parvient à repousser l'ombre de la fin sur cette mer périlleuse¹ :

Mon chant rythmait la cadence des rameurs. Il accordait leur effort unanime, le décuplait dans la course sur l'élément dangereux, mais offert et praticable en sa surface, assurait l'entente avec lui. Et le bateau rapide glissait ainsi, se gardant de l'abîme, à la surface accueillante de la mer. Il allait sur l'abîme et porté par l'abîme, à la pointe avancée de l'apparence, au plus extrême, là où le péril à tout instant menace, et porté par l'extrême. J'assurais, par mon chant, l'équilibre du parcours.²

Le chant protège des dangers du monde, il est « soutien »³, « équilibre ». De la musique s'élève alors un rythme rassurant qui guide les mouvements des rameurs, leur assurant une protection inespérée. D'ailleurs, lorsque les sirènes menacent ses compagnons de voyage, « dans l'appel mélodieux et terrible »⁴, seule la mélodie d'Orphée répond avec justesse à leurs assauts :

Elles sont comme l'attrait des profondeurs menaçantes. [...] Mon chant fut non pas le plus fort, mais le plus adroit. Il détourna l'attention des marions en cet endroit maléfique et leur permit de poursuivre la route.⁵

Roger Munier insiste sur une caractéristique majeure du chant : « non pas le plus fort, mais le plus adroit ». L'emploi de la conjonction de coordination *mais*, correctif et spécifiant, souligne que le pouvoir d'Orphée ne se tient pas dans la puissance du son, mais bien dans son habileté. Il oppose quantité et qualité, évoquant la « puissance du signe »⁶, qui permet la victoire d'Orphée sur les sirènes : « Et gagnés par sa douceur, se seraient laissé fatalement entraîner jusqu'aux profondeurs dont nul ne revient »⁷. Le paragraphe se referme sur cette phrase, qui consacre le pouvoir du personnage sur ses auditeurs, par l'emploi du verbe *gagner*, en position initiale. Le chant d'Orphée dans la *Cantate* de Roger Munier se caractérise ainsi par sa légèreté (« sa douceur »), qui lui donne la force d'affronter son destin (« fatalement »), autrement dit la menace de la mort. C'est ainsi que le chant permet aux hommes d'évoluer dans le monde, l'expédition des Argonautes pouvant alors être interprétée

¹ Comment ne pas voir ici un écho du texte rilkéen, *Le Poète*, où l'on retrouve une même attention portée sur les figures des rameurs et du pouvoir du chant sur ces derniers ? (Voir les *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 132 et suivantes.)

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*

comme une métaphore de l'existence toute entière : « De ce jour, je pris charge de l'équipage dans sa course rapide à travers l'apparence et jusqu'aux limites les plus avancées de cette apparence, à l'extrême où l'attendait l'improbable trésor »¹. Ce chant qui accompagne les rameurs « jusqu'aux limites », « à l'extrême », c'est-à-dire jusqu'à la mort, prend une toute autre dimension : loin de n'être qu'un agrément, le chant sauve, comme dans les représentations du Christ ou de David. Dans cette perspective, on saisit mieux l'importance de ce motif dans la réécriture de Roger Munier, mais aussi dans d'autres : si le chant est salvateur, la poésie devient indispensable. Loin de n'être qu'un accessoire, elle est un élément essentiel de la vie (et non pas de la survie), ce qui éclaire notamment les réflexions de Cuttat ou encore de Rilke sur les liens entre chant et existence.

Alors que Pierre Brunel parle de « convention » pour désigner la présence de la lyre dans les reprises d'Orphée, il semble qu'il convient de reconsidérer l'importance des références à la musique, au chant ou à l'instrument, car le mythe n'offre pas seulement une « lecture de la musique »², qui ferait de la mélodie une simple thématique ou encore un principe d'écriture³. Par le biais des multiples versions d'Orphée, le poète est l'« inventeur d'une acoustique »⁴ et « donn[e] à entendre la langue, ses gisements sonores et rythmiques, ses virtualités acoustiques »⁵, mais pas seulement. Il serait d'ailleurs extrêmement réducteur de ne voir en elle que sa dimension sonore. La poésie n'est possible qu'en ce qu'elle se rapporte à la vie. Rilke souligne ainsi dans une lettre à Margot Sizzo-Noris Crouy du 17 mars 1922⁶, l'importance capitale de la vie dans la poésie, avec cette interrogation : « et, en fin de compte, qui ne la partagerait ? »⁷ Pour le poète, le risque majeur que prend l'écrivain serait de

¹ *Ibid.*

² J-M. Ergal, « Existe-t-il une écriture de la musique ? », p. 229.

³ P-J. Rémy, dans son article « De la littérature dans la musique », énumère les différents types de références à la musique dans les œuvres littéraires, qui éclaire la présence de la mélodie dans le cadre des réécritures du mythe d'Orphée (in *Revue de la Bibliothèque nationale de France* n°3, octobre 1999, p. 22-23) : « on abordera ce qu'on a appelé l'envahissement, la contamination progressive de l'œuvre littéraire par la musique. [...] Premier type d'intervention : les références à la musique [...]. Deuxième type d'intervention : on l'atteint quand l'œuvre littéraire utilise comme personnage principal ou comme décor une matière musicale qui enveloppe la totalité de l'œuvre. [...] Le sixième niveau [...] concerne les œuvres qui s'affirment, qui se prétendent ou que l'on décrypte après coup comme étant construites comme des œuvres musicales ».

⁴ M. Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 9.

⁵ *Ibid.*

⁶ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 513 : « le désir de Dehmel de situer le poète dans la vie (des lettres que j'ai de lui montreraient aussi combien ce thème le hantait) provenait sans doute d'abord de sa crainte, de son horreur du littérateur de cabinet, antipathie qu'il partagerait en profondeur notamment avec son ami Detlev von Liliencron ». Pour Rilke, Dehmel possède une « volonté de faire naître le lyrisme de la vie » (*Ibid.*, p. 514).

⁷ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 513.

« détourner son regard de la vie »¹, de perdre pied dans l'existence : « il ne voit plus du tout la vie, mais uniquement le papier, la tache d'encre au doigt qui tient la plume »².

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Chapitre 2 : Les défis d'Orphée

L'expérience du temps irréversible

Le chant d'Orphée fait ainsi de l'existence une expérience mélodique, un trait qui est d'une importance cruciale lorsqu'il s'agit d'évoquer la disparition, puisqu'elle met en jeu la puissance du *carmen*. Ce mythe, « histoire d'amour fidèle jusqu'à la mort, jusqu'au-delà de la mort »¹, interroge en effet le destin de l'humanité, sa finitude². La mort hante le récit en profondeur : elle est présente dans l'ensemble des épisodes, que ce soit la morsure d'Eurydice, la descente aux Enfers ou le démembrement du chanteur thrace. L'expédition des Argonautes est liée à l'angoisse de la fin, puisqu'Orphée affronte cette fois les sirènes, qui tentent de tuer ses compagnons de voyage. Et quand il envoûte les arbres de la forêt, sa mélodie est un chant de deuil, qui suit immédiatement la seconde mort d'Eurydice. Pourtant, alors que le personnage brave la mort à plusieurs reprises, il n'échappe pas à la sienne. Les Ménades le mettent en pièces et « son ombre descend sous terre » (« umbra subit terras »³). Si le chant persiste, nous l'avons vu, le poète, lui, est mortel. Le mythe souligne alors que seul le cours du temps est réellement *éternel*⁴. L'écriture du mythe, « sorte de récit dont les phases se succèdent dans un temps irréversible »⁵, souligne l'irréversibilité du temps. Dans le temps du mythe comme dans la vie, il est impossible de revenir en arrière. Pourtant, quand Orphée descend aux Enfers pour remonter avec Eurydice, que tente-t-il, sinon d'inverser son cours ? Le véritable défi du personnage, c'est ce mouvement vertical, de haut en bas et de bas en haut, qui fait de lui un être extraordinaire, puisqu'il parvient à dépasser la mort l'espace d'un instant. La persistance du mythe dans la poésie moderne et contemporaine repose sur la fascination qu'exerce la mort sur les auteurs de notre corpus. Si Orphée ne devait poser qu'une seule question, ce serait certainement celle-ci : que peut l'homme face à sa propre disparition ?

I. Interroger l'espace de la mort

La mort est très certainement la thématique qui explique la fortune d'Orphée à travers les siècles. Peu de réécritures la passe sous silence, comme si son enseignement était

¹ L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *op. cit.*, p. 170.

² Il s'agit là du thème principal du mythe d'Orphée, avec la musique (Cf. L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *op. cit.*, p. 170 : « Tous les autres éléments de la légende d'Orphée sont des variations sur ces thèmes centraux »)

³ Ovid, *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 566.

⁴ I. Prigogine et I. Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 172 : « au terme de ce parcours où se sont successivement brisés tant d'idéaux d'éternité, où le devenir irréversible s'est substitué à tous les niveaux à la permanence, la flèche du temps s'impose comme nouvelle pensée de l'éternité ».

⁵ P. Ricoeur, « Mythe – C. L'interprétation philosophique », dans *Encyclopaedia universalis*, p. 1042.

essentiellement contenu dans ce motif. Le poète qui réécrit ce personnage interroge ainsi une problématique qui reste aussi actuelle que mystérieuse. La poésie devient alors un espace pour penser la mort, la sienne et celle des autres.

1. L'ombre de la mort

Dans le mythe d'Orphée, la mort est doublement interrogée et les personnages y meurent deux fois. Eurydice est d'abord mordue par un serpent, puis disparaît définitivement après avoir été regardée par Orphée. Ce dernier descend deux fois aux Enfers : une première fois pour retrouver son Eurydice, une deuxième après le démembrement par les Ménades. Dans les textes antiques, la deuxième mort d'Eurydice scelle le destin de la jeune femme : dans *Les Géorgiques*, en effet, Virgile précise qu'elle disparaît « pour la seconde fois » (« iterum »¹) ; dans *Les Métamorphoses*, Ovide utilise le même adverbe², mettant en valeur la répétition du geste d'Orphée, un geste assassin qui met à mort son épouse, condamnée à l'ombre malgré les tentatives de son mari pour la sauver des Enfers. C'est un motif que l'on retrouve notamment chez Roger Munier, qui insiste lui sur le caractère définitif de cette deuxième disparition : « Eurydice a disparu, morte comme d'une seconde mort, et cette fois à jamais »³.

La mort est représentée sous la forme d'un « ténébreux vertige »⁴, que partagent l'Eurydice de Muriel Stuckel et celle d'Agneta Enckell, dès le premier poème où il est question de sa « chute » (« fallande »⁵, littéralement *tombante*) :

om fotografiet, eller om – flykten, ur fotografiet, bortom
fallande, regnets rörelse (men) i rummet, flykten, i rummet,
drömmen om att veta, säkert, äta, fänga
in, fly: fotografiet, ut ur rummet, fallande –⁶

sur la photographie, ou sur – la fuite, hors de la photographie, au-delà
de la chute, le mouvement de la pluie (mais) dans la pièce, la fuite, dans la pièce,
le rêve sur ce que je sais, pour sûr, ce que je mange, ce que j'attrape,
ce que je fuis : la photographie, hors de la pièce, qui tombe –

Le verbe *falla* (*tomber*) est présent dès le titre de cette œuvre et en constitue le fil conducteur. Dans cet extrait, le terme vient rencontrer le tiret, qui figure horizontalement la chute verticale d'Eurydice. C'est un procédé qu'Agneta Enckell répète à plusieurs reprises et nous sommes alors entraînés avec le personnage, toujours avec le tiret, qui ici referme le poème :

dehär dagarna (det är mycket mörkt här) har jag haft en vällustig

¹ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 150.

² Ovide, *Metamorphosen*, op. cit., p. 514.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 77.

⁴ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 63. *Ibid.*, p. 19 : « Contre la fin assurée / Notre vie n'est que vertige ». Le « vertige » dont est victime le sujet lyrique est d'ailleurs renforcé par l'absence de ponctuation à la fin de ces deux vers, qui correspondent à la fin du poème.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*

å svindlande känsla av att falla –¹

ces jours-ci (il fait très sombre ici) j'ai ressenti le désir
oh, dans un vertige, une sensation de tomber –

Le « vertige » d'Eurydice est lié à la chute, d'autant plus dynamique qu'Agnetta Enckell utilise un verbe et non pas un nom, mais aussi il est intensifié par l'obscurité profonde dans laquelle Eurydice est plongée. La parenthèse possède en effet une importance capitale chez Agnetta Enckell, elle est même l'un des fondements de l'œuvre puisqu'on la trouve dès le titre. Dans ce vers, la parenthèse attire le regard du lecteur sur l'ombre, appuyé par la reprise du phonème [m], que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans ce distique : « **m**ycket **m**örkt ». La chute dans les ténèbres est alors d'autant plus angoissante qu'elle paraît sans fin dans *Falla*, avec les très nombreuses répétitions du terme, du début à la fin. Eurydice fait alors face à une perte de repères, notamment dans ce poème où elle évoque les oiseaux, parfois vus par la tradition comme des avatars d'Orphée, acteurs du lyrisme :

(paradisfåglar lysande vingslag i nattdis)

lysande fallande fall
-tyst tyst
faalll-
oss rör sej i oss oss oss²

(des oiseaux de paradis qui écoutent les ailes dans la brume nocturne)

qui écoutent qui tombent tombe
silence silence
tooombe-
nous se bouge en nous nous nous

L'étirement du verbe « faalll- », avec la répétition des lettres *a* et *l*, est interrompue par l'utilisation du tiret et la suppression de la lettre finale *a*. Le paradoxe entre extension et réduction matérialise le « vertige » dont il est question dans cette œuvre. Tout semble chuter : Eurydice et les oiseaux, entre parenthèses. Les répétitions (« i oss oss oss », « fallande fall » et « -tyst tyst ») soulignent enfin le chaos auquel fait face le personnage, dans un vertige qui entraîne le lecteur dans un mouvement horizontal, mais qui devient vertical dans le poème suivant :

(om liv)

Allt inte
minnas allt
inte tro
inte tro
allt allt vill
vill falla

(sur la vie)

non pas tout
se souvenir de tout
ne pas croire
ne pas croire
tout tout veut
veut tomber

¹ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 24.

² *Ibid.*, p. 13.

	falla		tomber
	falla		tomber
	falla		tomber
	falla inte		ne pas tomber
allt	falla vill	tout	veut tomber
allt	falla	tout	tomber
	falla		tomber
vill	falla	veut	tomber
inte	falla	ne pas	tomber
	falla		tomber
	falla		tomber
	falla		tomber
	falla		tomber
vill	falla	veut	tomber
vill	falla	veut	tomber
allt	falla	tout	tomber
	— 1		—

L'anaphore de « falla » dessine la chute, qui se résout encore une fois dans le tiret qui le referme, matérialisation de la mort dans le vide de la page blanche.

Signe d'un manque, l'Orphée de Pierre Emmanuel « perdu [n'a] plus de corps »², qui « grouill[e] vivant acharné à gravir / ta mort »³ en quête de son Eurydice :

Il repose
livré aux mains des furies tendres
baigné dans la langueur du cadavre et le flux
lointain de la naissance
Orphée n'est plus⁴

La mort est avant tout une négation de l'*être*, mise en valeur par le rejet du vers sur la droite de la page. A l'image du repos initial, qui ouvre le poème, Pierre Emmanuel substitue cependant bien vite celle du « cadavre », sur laquelle nous reviendrons. La vie est entravée par la négation, sur ce vers placé en retrait, mais la mort entretient tout de même une certaine dynamique, soulignée par l'emploi des participes « livré » et « baigné », qui concentrent à la fois l'énergie du verbe et la stabilité du mode non-personnel. L'adverbe « lointain », associé au nom « naissance », souligne enfin l'étendue de l'existence, au sens duratif du terme, des origines de l'individu jusqu'à sa fin, qui s'incarne dans l'utilisation de la négation.

Pour nombre de versions, la mort est ainsi un passage vers un au-delà inconnu, où se trouve une Eurydice aux « lèvres // D'outre-nuit »⁵. Elle incarne un élan qui nous porte vers

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 36.

⁵ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 31.

« Nada »¹, le néant², chez Jouve. Dans *En miroir*, il évoque ainsi ce rapport privilégié à la mort, qui est à mettre en rapport avec le mythe d'Orphée : « L'artiste est celui qui caresse le mieux de telles pensées, qui pense la mort de façon active et sait l'utiliser, complètement différent sur ce point de la majorité des hommes. L'artiste est celui qui met sa mort en valeur »³. Selon Eva Kushner, il s'agit là d'un impératif poétique, elle qui interprète *Sueur de sang*, *Histoires sanglantes* et *Matière céleste* comme de « longue[s] plongée[s] en soi »⁴ comparable à la descente aux Enfers : « Le sentiment de l'imminence de la mort lui apparaît comme nécessaire à la création poétique. Parce qu'elle nous met en face de nos limites, la mort force l'esprit à l'achèvement des formes »⁵. Chez Pierre Emmanuel, on retrouve une démarche assez proche, lui qui définit le poète comme un être qui « se tient au point même où la vie est la plus menacée »⁶. Avec Orphée, tous ces auteurs prennent ainsi le risque d'apprendre à mourir. Orphée est alors représenté « errant parmi les ombres ! » (« irrend bei den Schatten! »⁷) chez Gottfried Benn :

Drei Jahre schon im Nordsturm!
An Totes zu denken, ist süß,
so Entfernte,
man hört die Stimme reiner,
fühlt die Küsse,
die flüchtigen und die tiefen –
doch du irrend bei den Schatten!⁸

Trois ans déjà dans la tempête du Nord !
Penser à ce qui est mort est doux,
toi qui es si éloignée,
on entend ta voix plus pure,
on sent tes baisers,
tes baisers furtifs et les profonds –
mais toi errant parmi les ombres !

La deuxième strophe de « Mort d'Orphée » (« Orpheus' Tod ») se referme sur les ténèbres où plonge le chancre thrace en allant rechercher Eurydice, dans une méditation sur sa propre disparition proche du *memento mori*, avec le verbe *denken*, au deuxième vers. Le pronom indéfini « man » associe ensuite le sujet lyrique et le lecteur, au présent de l'indicatif à valeur de permanence. Nous rejoignons Orphée lors de la descente aux Enfers, moment d'interrogation de sa propre fin. L'expérience de la disparition se dit alors à travers l'expérience des sens : la vue entravée par l'ombre (« den Schatten »), l'ouïe (« hört ») et le

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 107.

² Dans ce texte, Jouve répète le terme « rien » à de nombreuses reprises, figurant l'annihilation du tout dans l'espace poétique : « Si le miracle du jour est d'aimer le jour / Par chair par crime et par amour // Le miracle de la nuit est de n'aimer rien / Nul amour nulle douceur du jour // Le miracle de l'amour est de n'aimer rien / Par les trous d'étoiles de ne rien connaître / De ne rien savoir ni vivre ni paraître / D'être la flamme de n'exister en rien. » (*Ibid.*, p. 107-108).

³ P.-J. Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 102-103.

⁴ E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op.cit., p. 297.

⁵ *Ibid.*, p. 275.

⁶ P. Emmanuel, *Qui est cet homme ?*, op.cit., p. 153.

⁷ G. Benn, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 182. Voir l'analyse d'E. Huber-Thoma, dans *Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns*, op. cit., p. 100-101.

⁸ *Ibid.*

toucher (« fühlt »). Mais le verbe *irren* présente une polysémie particulièrement intéressante dans cette perspective : s'il signifie littéralement *errer* dans le contexte de ce vers, il évoque aussi une autre construction, la forme réfléchi de ce même verbe, *sich irren*, qui signifie *se tromper*¹. Gottfried Benn joue certainement avec l'ambiguïté du terme : la descente aux Enfers bouleverse les références empiriques du sujet. Dans les premiers vers du poème de Gerrit Engelke, cette perte de repères est conjuguée à l'angoisse d'Eurydice, qui appelle son époux :

Orpheus! Orpheus! zerstrahle die Schatten,
Brich leuchtend zu mir!²

Orphée! Orphée ! Irradie les ombres,
Viens étincelant vers moi !

L'Hadès est plongé dans l'ombre, métaphore de l'annihilation, et Orphée représente encore la possibilité d'une illumination (« zerstrahle » et « leuchtend »).

L'Orphée de Roger Munier, lui, s'effondre pendant l'orage qui succède à la mort d'Eurydice :

Les premières gouttes tombèrent. Tu te hâtais dans une sorte de nuit. Et bientôt, après une autre et violente décharge, la nue creva. Sachant mieux qu'un autre l'orage et le danger de sa foudre, quand frappe Keraunos, tu évitas de prendre abri sous un arbre et te couchas dans un fossé, sous la pluie déjà battante. Ne faisant qu'un avec la terre. Cependant que le monde, en proie à une sorte de ténèbre, perdait définitivement couleurs et contours. Tout se confondait dans la pluie dense, le haut et le bas, la terre et le ciel et, par le danger, la vie même et la mort, sous la menace de la foudre. D'estompée qu'elle était, l'apparence avait sombré.

*Noyée sous les rafales, elle n'était plus qu'une masse confuse qui se débordait en tous sens. Et toi, contre la terre, dans ce creux propice, la bouche au bord de l'herbe ruisselante, tu voulus conjurer le péril une fois encore et te mis à chanter.*³

Cette fusion du corps et des éléments symbolise la détresse de l'être humain, en proie au désespoir, lié au chant. La descente « *dans l'Erèbe souterrain* »⁴ rappelle alors l'enfouissement du corps d'Eurydice et évoque l'ensevelissement de celui d'Orphée : « Ma bouche est gagnée par l'eau boueuse qui dévale, je me sens défaillir »⁵. La descente aux Enfers est alors une « *noce avec la terre* »⁶. Seule la mélodie semble salvatrice, tandis que le personnage se sent *aspiré* par le fond : « je le sens tutélaire et qui m'aspire »⁷. Le jeu de mots, d'*ombre* à *sombre*, vient alors sceller le destin d'Orphée, qui s'aventure là où « *nul*

¹ Le *Duden* place d'ailleurs le verbe réfléchi comme premier sens du verbe *irren*, puis il évoque l'errance (*op. cit.*, p. 897).

² G. Engelke, *Rhythmus des neuen Europa, Gedichte*, *op. cit.*, p. 80.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

d'ordinaire ne revient »¹ : « Dans la détresse où je sombre, terrassé, déjà sans attache avec l'en haut, ce moment est-il venu ? »².

On retrouve cette image dans le corpus allemand, où la mort est associée à un mouvement vertical vers le bas, qui marque la plongée du personnage dans les ténèbres de la mort, notamment dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke où le sujet lyrique demande, face à la disparition de cette « fille » (« Mädchen »³) qui introduit le deuxième poème, « Où sombre-t-elle en me quittant ?... » (« Wo sinkt sie hin aus mir ?... »⁴), ou encore dans « Eurydice » de Gerrit Engelke où la jeune femme s'exclame : « Mon amour, je sombre ! je sombre dans la nuit, » (« Geliebter, ich sinke! ich sinke in Nacht, »⁵). Gerrit Engelke associe la mort et la nuit, la répétition du verbe *sinken* (*sombrer*) dramatisant la descente vers les Enfers et soulignant le refus du personnage, qui se révolte une dernière fois contre sa condition de mortelle. Dans ce clair-obscur perdu d'avance, Eurydice chute, jusqu'à disparaître :

Geliebter, ich sinke! ich sinke in Nacht,
Ich kann dich nicht sehen –
Orpheus?
Geliebter – hörst du mich rufen?
Die Nacht wühlt mich zu –
O, ich kann nicht – mehr rufen –
Orpheus, wo – bist – du?
Wo – bist – –?⁶

Mon amour, je sombre ! je sombre dans la nuit,
Je ne peux plus te voir –
Orphée ?
Mon amour – m'entends-tu appeler ?
La nuit m'enfouit –
Oh, je ne peux – plus appeler –
Orphée, où – es – tu ?
Où – es – – ?

Comme chez Agneta Enckell, la chute se dit dans l'emploi du tiret, qui brise la linéarité de la phrase et interrompt le flot de paroles de la jeune femme : « je ne peux – plus appeler » (« ich kann nicht – mehr rufen »). Eurydice ne tombe pas, cependant, elle « sombre », avec la répétition du verbe *sinken*, qui matérialise son absorption par les ténèbres mentionnées plus haut. Ses sens sont alors diminués, comme chez Gottfried Benn, cette fois par la négation (« je ne peux plus te voir », « Ich kann dich nicht sehen ») et l'interrogation (« m'entends-tu appeler ? », « hörst du mich rufen? »⁶). Les derniers vers sont heurtés, jusqu'au dernier qui réduit la question d'Eurydice à sa plus simple expression et ne parvient pas à prononcer le pronom sujet. On retrouve d'ailleurs le verbe *sinken* chez Günter Kunert, dans « Orphée III » (« Orpheus III ») :

War es denn recht,
die bereits selig versunken
in die Anonymität allgemeiner Jenseitigkeit

Etait-ce donc juste
de vouloir revenir en arrière
dans l'anonymat de l'au-delà de tous

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 2).

⁴ *Ibid.*

⁵ G. Engelke, *Rhythmus des neuen Europa*, *Gedichte*, op. cit., p. 80.

⁶ *Ibid.*

zurückführen zu wollen
in Abgründe scherzbringenden Fleisches¹

de vouloir déjà plonger béatement
dans l'abîme de chair plaisante

Chez Agneta Enckell, la mort entraîne un égarement physique et spirituel, qui se manifeste par une profonde perturbation de la syntaxe et de la langue suédoise, sur l'ensemble du texte, par des enjambements qui séparent les groupes nominaux (notamment l'article du nom) ou le couple sujet / verbe :

(solen stammar skamlöst: ”men jag då”
 ”men jag då”
 Medan mörket mumlar: ”du” ”du” ”du-
 dummm”)

drive me crazy
driver döden kittlande –
dansar dina doo a little doo a little
 donna donna donna²

(le soleil bredouille sans honte : « mais moi alors »
« mais moi alors »
Tandis que l'obscurité murmure : « toi » « toi » « toi »
bêête »)

drive me crazy
la mort conduit écœurée –
dansent tes doo a little doo a little
donne donne donne

Le passage du suédois à l'anglais, mais aussi plus loin les répétitions convulsives, met en valeur le vertige dont il est question dans cette œuvre :

droppar din själ i mina ögon	ton âme goutte dans mes yeux
droppar din själ i mina ögon	ton âme goutte dans mes yeux
droppar din själ i mina ögon ³	ton âme goutte dans mes yeux

La mort dessine une spirale, de la répétition entêtante à l'absence de sens, jusqu'au vide que souligne l'absence de ponctuation. Pourtant, ce poème se trouve au tout début de l'œuvre d'Agneta Enckell, et la poète finlandaise fait de la disparition un élan de sa création poétique. Ce paradoxe est relativement présent dans notre corpus, au-delà de *Falla*, notamment dans les représentations d'Eurydice.

2. Eurydice disparue

¹ G. Kunert, *Warnung vor Spiegel Gedichte*, op. cit., p. 33.

² A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*

La première caractéristique d'Eurydice, c'est d'avoir disparu, d'emblée ou presque : « Sur Eurydice pendant la remontée, le mythe se tait. Comme elle. C'est sur le silence que se retourne la voix d'Orphée et sur le vide son regard, et ne rencontre que le silence »¹. En effet, elle est « perdue toujours »², et la séparation des amants est considéré comme un des éléments essentiels du mythe³, notamment par Christopoulos, pour qui « la femme d'Orphée n'existe que dans l'Hadès »⁴, et par Blanchot, qui fait de sa mort un élément « nécessaire à l'œuvre »⁵. Bosco rappelle d'ailleurs cette caractéristique fondamentale dans le titre de l'un de ses poèmes : « Eurydice, nymphe destinée à la mort »⁶. Pierre Brunel évoque la « présence de la mort "en embuscade" là où on ne l'attendait pas »⁷. Comme dans *Les Géorgiques* de Virgile, l'entrée en scène du personnage est immédiatement suivie de sa disparition :

Illa quidem [...]
immanem ante pedes hydrum moritura puella
servantem ripas alta non vidit in herba.⁸

Car cette jeune femme,
qui allait mourir, ne vit pas sous ses pieds,
dans l'herbe haute, l'énorme serpent qui gardait les rives.

L'adjectif verbal « moritura », construit à partir du participe futur du verbe *morior*, enferme ainsi Eurydice dans la « destinée » évoquée plus tard par Bosco. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, on retrouve ce même principe, puisque la jeune femme apparaît pour mourir, avec une rapidité incroyable, appuyée par l'emploi du verbe « occidit » au présent de l'indicatif :

nam nupta per herbas
dum nova naiadum turba comitata vagatur,
occidit in talum serpentis dente recepto⁹

¹ M. Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 157.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 38. On peut aussi penser à l'Eurydice des *Figures d'égarées* de Sylviane Dupuis qui est « l'épouse perdue d'Orphée » (op. cit., p. 118). Le nom du personnage féminin brille par son absence, comme le souligne l'emploi de l'adjectif verbal « perdue » qui se trouve dans ce texte, mais aussi celui du nom « égarées » qui apparaît dans le titre du recueil. Eurydice semble n'être qu'un satellite de la figure masculine, qui a été placé *en-dehors* de l'espace du chant. *Perdre* et *égarer*, qui appartiennent au même réseau isotopique, font d'elle un personnage secondaire qui ne se caractérise que par la relation maritale qu'elle entretient avec le chanteur thrace.

³ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1094 : « Indissociables, Orphée et Eurydice sont pourtant dissociés ». Il juge la séparation comme un « scandale » (*Ibid.*).

⁴ M. Christopoulos, « The spell of Orpheus », op. cit., p. 209 : « Orpheus' wife exists only in Hades. ».

⁵ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 288.

⁶ Cité par P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 709.

⁷ *Ibid.*

⁸ Virgile, *Les Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2009, p. 148.

⁹ Ovide, *Metamorphosen*, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 510.

en effet, alors que la jeune épouse se promène dans l'herbe
accompagnée d'une troupe de Naïades,
elle meurt, mordue au talon par la dent d'un serpent

La mort du personnage avait d'ailleurs été déjà préparée en amont, par l'évocation de ce « mauvais présage » (« nec felix [...] omen »¹) qui pesait sur l'union d'Orphée et Eurydice. L'emploi de la négation, qui vient inverser l'adjectif « felix », qui signifie *heureux*, souligne ainsi l'écart entre la promesse de bonheur que pourrait apporter le mariage et la violence de ce qui vient l'interrompre brutalement : la morsure du serpent. A partir de cet épisode, qui tient dans ces deux œuvres en trois vers², Eurydice devient un « fantôme »³, échappant à tous ceux qui la poursuivent, même le lecteur. Depuis Virgile et Ovide, la poésie européenne la décrit comme une « fumée » évanescence (« fumus »⁴) ou comme une « ombre » (« umbras »⁵). Insaisissable, dans tous les sens du terme, « [S]es lèvres sont scellées / Encore par le sceau rigide de la mort »⁶ : « Je ne peux pas te voir, je ne peux pas, lumière »⁷. Le choix des points de suspension pour représenter « Eurydice au vaste empire... »⁸, « celle qui s'étend et qui règne. La spacieuse en sa puissance étale. »⁹ dans *Orphée – Cantate*, tente pourtant de la prolonger dans l'espace poétique et dit l'attente de la mort : « L'air était lourd, en dépit du vent qui frappait par saccades : un vent de menace... »¹⁰ La ponctuation transforme la « menace » en prédiction, ce qui est renforcé par le choix du locuteur. En effet, c'est ici la voix d'un sujet lyrique méconnu, et non d'Orphée, que nous lisons. De plus, l'emploi des temps du passé (certes alternant avec le présent) rappelle que sa présence au poème se dit sur un mode double : Eurydice appartient après sa mort à l'autrefois des hommes autant qu'elle n'existe que dans le *maintenant* de l'écriture et de la lecture.

¹ *Ibid.*

² L'incroyable densité de l'épisode nous laisse ainsi à penser que la mort d'Eurydice est une nécessité qui serait presque de l'ordre de la formalité, ne laissant au personnage d'autre choix que de disparaître, aussi vite que possible.

³ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵ Ovid, *Metamorphosen, op. cit.*, p. 512.

⁶ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 54.

⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

Eurydice est le plus souvent représentée comme étant déjà morte, incarnant « la bien-aimée / qui n'est plus sienne »¹, « La bien-aimée / morte »², « bannie de l'ancienne rivière » (« an den alten Bach gebannt »³). Gottfried Benn, par exemple, met sous les yeux du lecteur « la tombe et le territoire du cercueil » d'Eurydice (« das grab und Sargrevier »⁴) et nous fait sentir « la sueur de la mort » (« Todesschweiß »⁵). Dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, Eurydice est aussi « perdue et morte »⁶, coordination qui exprime à la fois sa disparition et le sentiment de perte ressenti par Orphée. Ces deux adjectifs sont la trace de cet amour défiant les limites de la vie, comme le souligne l'emploi de la négation syntaxique au vers suivant :

Les vivants s'aiment. Moi je t'aime
Perdue et morte. Je te veux
Toi qui n'es plus, et je te sens
Dans chaque place de mon être.⁷

On retrouve un principe similaire dans l'« œil pour toujours fermé » (« dein für immer geschlossenes Aug »⁸) de l'Eurydice d'Ingeborg Bachmann qui rappelle à Orphée « du côté de la mort la vie » (« auf der Seite des Todes das Leben »⁹). La juxtaposition marquée par l'absence de ponctuation rapproche ces deux instants de l'existence jusqu'à les fondre dans l'inversion qui s'opère entre la première et la dernière strophe : Orphée connaît ici « sur les cordes de la vie la mort » (« auf den Saiten des Lebens den Tod »¹⁰) et trouve « du côté de la mort la vie » (« auf der Seite des Todes das Leben »¹¹). Les deux univers se mêlent, comme dans *Les Sonnets* de Rilke où Orphée appartient aux « deux / règnes » (« aus beiden / Reichen »¹²) :

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 38.

² *Ibid.*, p. 52.

³ F. Werfel, *Das Lyrische Werk*, Berlin, Fischer Verlag, 1967, p. 210.

⁴ G. Benn, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 72.

⁵ *Ibid.*

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 18.

⁷ *Ibid.*

⁸ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 678 (I, 6).

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.¹

Est-il quelqu'un d'ici ? Non, des deux
règles naît sa vaste nature.
Celui qui a l'expérience des racines du saule
tresse les rameaux du saule plus habilement.

L'expérience du monde souterrain, incarné par les « racines » du saule au dernier vers du premier quatrain, est garante d'une meilleure connaissance du monde des vivants, avec les « rameaux » du troisième vers. Par la métaphore de l'arbre, Rilke souligne la continuité verticale qui lie les différents éléments du monde et particulièrement Orphée, car il a expérimenté (*erfahren*) les deux mondes, comme dans le sonnet I, 9 où il est question du « Doppelbereich »² (le « double empire »). Eurydice, elle, semble ne connaître que la mort, car « Sois toujours mort en Eurydice » (« Sei immer tot in Eurydike »³).

Sa disparition quasi immédiate nous rappelle ainsi que notre existence n'a de consistance que « S'étirant du néant au néant »⁴ :

Pacotille de peu d'éclat
Dans le miroir écorché

Les rires se brisent
Les mains se figent

Sous la voûte des cieux

Les étoiles se glacent
Les nuages se déchirent

Dans l'herbe fripée
Tu t'insinues vipère

Capture insidieuse

Au fond des enfers
Tu me précipites

De ta fatale morsure⁵

Eurydice décrit le passage du « peu d'éclat » (mais lumière tout de même) à l'ombre des Enfers, de l'autre côté du « miroir », entre mouvement (avec l'image des « rires » et des « mains ») et figement (avec les verbes « se glacent » et « se déchirent »). Le texte se referme sur la « fatale morsure », qui renvoie Eurydice à son destin, la chute : « Au fond des enfers /

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 680 (I, 9).

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 703 (II, 13).

⁴ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

Tu me précipites ». La jeune femme est représentée dans toute sa fragilité, dansant une « cruelle sarabande »¹, « danse d'Eurydice »², qui « esquiss[e] un pas de deux »³ :

Mais le temps te défiait
Horloge grandiloquente
[...]

Tu chevauchais les étoiles
Disais-tu

Mais la mort c'est elle qui dansait
Gigue de lueurs de cris de pleurs

Ma mort c'est elle qui t'a foudroyé⁴

Orphée est encore porteur de ce défi qui le façonne en passant par une rhétorique pompeuse « grandiloquente » et un goût pour la parade, avec le verbe *chevaucher* que l'on trouve aussi chez Apollinaire dans « Le Cheval ». Sujet du verbe *danser*, la mort ôte à Eurydice toute son énergie : « Mais la mort c'est elle qui dansait ». La mélodie devient alors funeste, voire funèbre : « Gigue de lueurs de cris de pleurs ». L'accumulation des compléments déterminatifs du nom, sans ponctuation, constitue une gradation douloureuse dans cette danse macabre. L'impression de maîtrise par le sujet est détruite à mesure que le poème se déroule, jusqu'à l'emploi de la conjonction de coordination « mais », que soulignent les tournures emphatiques (« mais la mort c'est elle qui dansait » et « Ma mort c'est elle qui t'a foudroyé »). Le doute s'installe : « Disais-tu », mettant en valeur l'écart entre les prétentions d'Orphée et le principe de réalité. La mort, maîtresse des deux personnages, est le seul vainqueur. Le verbe *foudroyer*, particulièrement violent, referme le texte sur la destruction d'Orphée par le biais de l'éclair, attribut des dieux. La danse avec la mort est vaine. Eurydice est de toute façon vouée à la mort⁵, notamment dans *Tomber (Eurydice)* :

	vänder	vänder	
långtar		jag ändå sakta mitt flyende	
		ansikte inåt mot	
någon sjöng mej åter andas		Hades – ⁶	

¹ *Ibid.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Eurydice meurt deux fois, par la morsure du serpent d'abord, puis à cause du regard d'Orphée. Les versions latines insistent sur la dualité de sa mort. Ovide insiste bien sur la nature bipolaire de cette mort : « en voyant la mort lui ravir pour la seconde fois son épouse Orphée resta interdit » (« Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus », Ovid, *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 514). On retrouve ce motif dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durré où « la voix », assimilée à Eurydice, annonce : « Une nouvelle fois il faudra que je meurs » (*Orphée*, *op. cit.*, p. 74) . De même, Orphée descend une première fois aux Enfers (il s'agit d'une mort symbolique) puis une deuxième, pour de bon.

⁶ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, *op. cit.*, p. 54.

	tourne	tourne
longtemps		je change doucement ma fuite
		sur mon visage vers
quelqu'un me chante encore respire		Hadès –

Ce visage qui se « tourne » vers les enfers, présents sous leur nom antique, c'est l'image d'une jeune femme livrée uniquement à la disparition, et qui ne pourra y échapper. Le chant est alors la seule alternative et Eurydice ne peut exister que dans le chant : « sjöng mej ». Agneta Enckell multiplie alors les négations syntaxiques pour évoquer sa mort, avec la répétition de l'adverbe « inte » :

: att falla i det som inte tänker
som inte minns
inte kan
berättas¹

: tomber dans ce à quoi on ne pense pas
ce dont on ne se souvient pas
ce qu'on ne peut pas
ce qui est dit

La mort est une chute dans le néant, signe d'une perte, que souligne l'emploi de la négation et du verbe *pouvoir*. Elle est une entrave de l'être, comme chez Marie-Jeanne Durry : « Je me tourne et te prends. – Rien n'était là. – Je meurs »². Eurydice morte se définit par l'emploi du pronom négatif *rien*, souligné par l'usage du tiret remettant en cause sa présence à ses côtés lors de la remontée. La transition du pronom personnel de la deuxième personne à ce pronom inanimé (*rien* ne renvoie pas à un référent humain) place sous les yeux du lecteur l'illusion d'Orphée. Eurydice s'incarne dans ce « rien » et dans l'utilisation de l'imparfait qui la relègue au royaume des morts. D'ailleurs, « l'une des voix d'Orphée »³ l'avait prévenu :

Ce n'est pas du futur que tu montes la pente.
Moissonneur fou, le passé seul est ta moisson.⁴

Eurydice se trouve dans le « passé », elle n'est alors qu'un « fantôme »⁵ dont la présence est niée syntaxiquement :

Tu ne vois rien, tu n'entends rien
Que tes échos et que ton ombre,
Tu ne touches, tu ne contiens

¹ *Ibid.*, p. 29.

² M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 67.

Que l'espoir dément où tu sombres.¹

Par la répétition de la négation, Eurydice appartient déjà totalement au royaume des morts, ce qui scelle d'avance l'échec d'Orphée.

Roger Munier décrit, lui, plutôt les événements qui précèdent cet instant, s'attardant longuement sur les détails de la disparition d'Eurydice, suivant un mode narratif, par le biais notamment des temps du récit :

IV

Elle fut reprise par le fond ; elle fut ôtée.

[...]

Nul ne sut jamais comment le malheur arriva, car elle-même n'en put rien dire, qu'un jour tu trouvas morte, Orphée, au bord d'une rivière. On supposa qu'en courant affolée dans la prairie, peut-être poursuivie, ou simplement distraite, égarée déjà, en désaccord mortel avec l'apparence, elle écrasa du pied un serpent venimeux qui la piqua. [...] La piqûre fut mortelle et son effet rapide. Sous la morsure, Eurydice s'évanouit et, par l'effet puissant du venin, sans même qu'elle le sache, passa du monde visible qui la retenait mal, qui peut-être déjà ne la retenait plus, au royaume de l'Hadès.²

Roger Munier remonte le cours du temps pour expliquer le déroulement de l'accident et surtout ses conséquences. Ce n'est pas seulement la mort qui est en jeu ici, mais la vie de ceux qui restent, en l'occurrence Orphée. A travers la disparition du personnage féminin, il propose alors à son lecteur de réfléchir sur la notion de deuil. C'est pourquoi cet extrait est mené aux temps du récit : ce n'est pas la mort d'Eurydice qui nous est décrite, mais sa découverte par Orphée, qui « *un jour [la] trouva morte* ». La narration est ainsi pilotée par une instance inconnue (nous n'identifions pas qui tient cette plume en italique), qui reprend les hypothèses (« On supposa ») d'un certain nombre d'anonymes, avec l'usage des pronoms négatifs « *Nul* » et indéfinis « *on* ». Rien n'est certain, d'emblée le savoir est nié (« *Nul ne sut jamais* »), restreint par l'adverbe « *peut-être* » qui referme cet extrait. La mort est une énigme : comment la connaître puisque son expérience est impossible. Et c'est là que la disparition du personnage féminin prend toute son importance. La mort d'Eurydice occupe tout le texte, que le sujet lyrique oppose sans cesse à son seul point de référence, la vie : « *Eurydice était morte. Elle était là et n'était plus. Elle n'était plus en étant là, proche encore mais absente sans recours...* »³ Les verbes conjugués à l'imparfait expriment l'antériorité et la négation met en valeur l'absence de l'être aimé. Eurydice appartient déjà au passé. Le participe présent « *étant* », mode non-personnel face au mode personnel qu'est l'imparfait, souligne la scission entre ce corps présent mais figé et sa vie antérieure. L'anaphore du pronom féminin « *elle* »

¹ *Ibid.*

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 55-56.

³ *Ibid.*, p. 57.

renforce l'obsession du sujet lyrique pour ce qui reste d'Eurydice, avec l'adverbe « encore », qui se caractérise alors par la négation syntaxique (« *ne... plus* ») et lexicale (« *sans* »).

*Eurydice n'est plus. La régnante au vaste empire a disparu sous la terre, réduite au plus étroit espace, de toutes parts cernée de nuit. Avec elle ensevelie, le monde du jour a comme cessé pour toi, Orphée, doublement seul, doublement inconsolable.*¹

Négation de son être, la syntaxe (« *n'est plus* ») et le lexique (« *disparu* », avec le préfixe privatif *dis-*) soulignent le passage d'un état à un autre, de l'être à l'absence, de la vie à la mort, qui se cristallise dans le verbe *cesser*. Eurydice est alors diminuée au maximum, avec l'emploi des adjectifs « *réduite* » et « *étroit* », conduisant à la souffrance insurmontable d'Orphée, figurée par la répétition de l'adverbe « *doublement* » et de l'adjectif « *inconsolable* ». La mort d'Eurydice se cristallise dans ce « cadavre »² décrit avec minutie, « *corps inerte* »³ qui « n'atten[d] plus maintenant que la sépulture »⁴. L'usage de cet adverbe de négation marque l'absence tout en portant la marque d'un passé révolu, inatteignable.

Il n'y a que le texte de Roger Munier pour donner un corps vivant à Eurydice, puisqu'il évoque la jeune femme avant la morsure. La première partie de la *Cantate* décrit la vitalité d'Eurydice et sa sensualité :

*Forme d'offrande, olive lisse, des jambes pures aux épaules en courbe paisible fermant rondes l'enclos du corps, à peine déclives sous l'excès, rendant l'excès dans le dépassement des seins fertiles, haute, ployante, mais sûre et vivace avancée. Fragile et forte en sa stature, en sa tendre fermeté droite dressant haut la proue fragile, tenue haute, des seins.*⁵

Eurydice se caractérise par ses rondeurs de femme (« *rondes* »), les « *jambes* » et les « *seins* » qui forment une « *courbe* », promesse de fécondité⁶ (« *fertiles* »). La sexualité des deux amants est un instant d'union des corps vivants, qui contraste avec l'impossible réunion à venir : « Ma main errait sur toi, aveuglément te dénombrait, éprouvait dans ton corps les sûrs

¹ *Ibid.*, p. 63.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 58.

³ *Ibid.*, p. 56 et 57.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 30-31. La sexualité entre Eurydice et Orphée occupe une place importante dans la première partie, et Roger Munier multiplie les détails sur les corps aimants des personnages : « Je m'engageais, je m'avançais, je n'étais plus que progression, agression, violence, douceur dans la caresse incontrôlée, précipitée, cherchant l'issue. Je te tenais, mais pour te dépasser, comme pour t'abandonner derrière moi. Je t'oubliais, en toi perdu, dans la dérive accélérée. Je franchissais d'impalpables limites. Tu m'ouvrais l'envers, l'arrière improbable, vivante paroi cédante. Tu étais l'apparence même cédante et bienveillante, accordée, si sûrement accordée dans l'accord rythmé, sans égal. Ajustée comme jamais et disposée, disponible, acquiesçant à son franchissement dans l'ajointement serré. Remise et tendre et proche apparence ouverte... Jusqu'où aller, jusqu'à quels bords parvenir au terme du parcours ? Quoi saisir, quoi rejoindre dans l'abolissante issue ? Mais y a-t-il parcours, issue ? Je refluais soudain, comblé, vide et nu, peuplé du rien abolissant. J'échouais contre toi, de nouveau contre toi, paroi vivante » (*Ibid.*, p. 53).

⁶ Plus loin, on retrouve d'ailleurs les hanches de la jeune femme : « Les hanches porteront, enserreront, abriteront, pour une autre et seconde nuit, le fruit gardé » (*Ibid.*, p. 37).

confins »¹. On se trouve alors davantage dans l'horreur insupportable d'un tête à tête avec la mort, notamment chez Roger Munier qui insiste particulièrement sur la description de ces corps. Eurydice apparaît ainsi quasiment en décomposition :

*C'est ainsi qu'un jour, après une absence plus longue, errant dans la campagne à sa recherche, tu découvris au bord de l'eau son corps inerte. Il avait dû s'affaïsser dans la défaillance et gisait là en désordre, sans grâce. Une confuse masse effondrée. La taille était pliée comme par un dernier spasme et la tête ployée sur l'épaule laissait retomber la longue chevelure répandue. La nuque seule était visible et le visage presque entier se confondait avec la terre.*²

Le cadavre est d'abord marqué d'un euphémisme : Eurydice est devenue un « corps inerte », immobile. Esthétisant la mort, Roger Munier fait de son corps une charogne caractérisée par le chaos³ (« *en désordre, sans grâce* »). Le corps se met à nu et s'offre dans sa plus pure matérialité, réduction d'un individu qui n'est plus, avec l'utilisation des verbes *s'affaïsser* et *effondrer*. L'utilisation de la négation lexicale « sans » souligne d'ailleurs le chemin parcouru, de la sensuelle et *gracieuse* Eurydice à cette « *confuse masse effondrée* ». La mort est alors un mouvement vers le sol, image de l'enfouissement rituel à venir : « *le visage presque entier se confondait avec la terre* ». Eurydice elle-même a disparu dans ce passage, remplacée par un pronom masculin reprenant le « *corps déjà froid, mais souple encore* »⁴. Pas un article possessif ne vient rappeler le lien entre ce cadavre et la femme aimée :

*Tu redressais la belle tête brune, baisais la bouche figée, sans réponse, plongeais ton regard dans le regard vitreux et fixe, fixant l'ailleurs, un ailleurs de ténèbres. Eurydice avait déserté le monde.*⁵

Eurydice n'est plus une femme, elle est devenue un corps, qui se décline en une suite de noms communs : « *tête* », « *bouche* », « *regard* ». L'ouverture sur le monde, les yeux, est frappée d'immobilité (« *le regard vitreux et fixe* »), tout comme le texte qui semble ralentir sa progression dans la reprise des variantes à partir du verbe *fixer* (l'adjectif « *fixe* » et le participe « *fixant* »), ou encore la répétition du nom « *ailleurs* », simplement séparés par une virgule. L'emploi du verbe *désert*, enfin, s'oppose aux métaphores de l'eau que nous avons analysées précédemment : du lac au fleuve comme métaphores du temps qui passe et

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 56-57.

³ Bien au contraire, dans les pages qui évoquent le corps d'Eurydice encore en vie, la jeune femme se caractérise par le mouvement, puisqu'elle est « un long chemin, une avancée incessante » (*Ibid.*, p. 35). Son corps est une « fleur nocturne » (*Ibid.*, p. 36), métaphore que Roger Munier file tout au long de ce passage. « [P]ur surgissement » (*Ibid.*), le corps de la femme est un appel à la chair, mais aussi à la vie : « Il portera le fruit de la nuit, vivant » (*Ibid.*, p. 37).

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

symboles de la vie, nous échouons avec Eurydice dans une « zone aride »¹, symbole de mort et surtout d'un manque, comme le souligne le sujet lyrique : « *Aveuglement, tu serrais contre toi son absence, son départ* »². L'effet contrastif entre Eurydice morte et Eurydice vivante rappelle ainsi la violence du destin et la fragilité de l'homme face à la loi de la nature, comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry où le corps mort d'Eurydice apparaît dans sa matérialité :

Que je t'ai vue étrangère et déserte,
Que j'ai dû hélas te fermer les yeux,
Que j'ai porté jusqu'à la tombe ouverte
Cette forme raidie et sans adieu ?³

Le regard, ou plutôt son absence, et l'adjectif « déserte » nous sont familiers. Roger Munier et Marie-Jeanne Durry soulignent tous deux le vide laissé par la jeune femme. Sans passer sous silence le corps mort d'Eurydice, avec l'emploi de l'adjectif « raidie » qui évoque la rigidité cadavérique, Marie-Jeanne Durry ne s'étend pourtant pas davantage. L'association de cet adjectif au nom « forme » met ainsi à distance la réalité. Le sujet lyrique choisit de dire la mort sans la rendre spectaculaire. Eurydice est déjà, à cet instant, une silhouette, et non plus un être propre.

On observe alors chez certains une véritable fascination morbide pour le « cadavre »⁴ d'Eurydice. Agneta Enckell représente ainsi sa « blessure dégoulinante » (« spår av saftiga »⁵). Tout d'abord, on trouve le terme « hålet »⁶ (le trou), seul sur une page blanche⁷, puis un poème entier est consacré à ce qui devrait pourtant représenter le vide :

denhär dikten skulle bli äcklig, säj nånting vackert, vackert men det finns
ju håll i orden, håll hålen täcker orden håll som hud ja vackra
håll flyr
flyende hud
vackert?
– äckliga håll, fula håll som man inte vet vad som finns i dem nej
man vet inte vad som helst kan komma ur fula håll det är ju det som
gör dem fula (fuula juttu), vad som kommer –
– men var inte hålen som vacker len hud?
– raspande hud, lena ljud
hud mot hud
vad som kommer ur –
hålen i huden nej hålen

¹ *TLFI*.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 57.

³ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 54-55.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 28.

⁵ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ La page 18 est d'ailleurs vide, comme pour figurer ce trou, avant que le poème ne puisse recommencer, d'abord avec un seul mot page 17, puis par le texte reproduit plus bas, page 19.

i orden i orden
hålen i jorden eller jord som hud
(målen i morden)¹

ce poème deviendrait dégoûtant, dites quelque chose de beau, beau mais il y a
pourtant un trou dans les mots, trou les trous couvrent les mots trou comme une bien belle peau
un trou fuit
peau éphémère
jolie ?
– trous dégoûtants, trous laids dont on ne sait pas ce qu’il y a en eux, non
on ne sait pas ce qui surtout peut venir de ces trous laids c’est pourtant cela qui
les rend laids (*histoires*² laaides), ce qu’ils deviennent –
– Mais les trous ne sont-ils pas autre chose qu’une belle peau lisse ?
– peau qui gratte, son doux
peau contre peau
ce qui en vient –
les trous dans la peau non les trous
dans les mots dans les mots
les trous dans la terre ou la terre comme peau
(les buts du meurtre)

Le trou étoffe le texte, « trou dans les mots » (« h  l i orden »), mais surtout il rend palpable la blessure mortelle d’Eurydice. La mort se tient dans la tension qui anime la beauté (« vackert? ») et l’horreur du « meurtre » de la jeune femme. Les nombreuses répétitions du mot « h  l » rendent alors compte de la victoire à venir de la mort violente, qui s’ouvre sur le « dégoût », terme que l’on trouve au premier vers et qui est répété, jusqu’à l’écœurement. La peau, surface « lisse », protection face à l’extérieur, se d  chiqu  te progressivement, à l’image du texte qui se perce lui aussi de trous, avec les tirets, les parenthèses, ou encore l’espace et l’enjambement dans ces deux vers :

h  len i huden nej h  len
i orden i orden³

les trous dans la peau non les trous
dans les mots dans les mots

Tous ces procédés matérialisent le corps d’Eurydice, qui devient une « dépouille couchée / Froide »⁴, comme dans le premier « Orphée » de Jouve, figée par l’emploi de l’adjectif verbal « couchée ». La « morte irréparable qu’il aimait »⁵ s’étoffe de chair et de sang, à la limite de l’horreur :

   ombre !    sang bouillant de mémoire
Fluente au milieu du temps et non sauvée !

¹ *Ibid.*, p. 19.

² En finnois dans le texte.

³ *Ibid.*

⁴ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155.

⁵ *Ibid.*

Amour vertigineux que je ne peux revoir
 Pour la sauver des morts ! Et toi ô gémissante
 Epave tu demandes le sexe de chair
 Pour ne point te sentir morte. Vous démonies
 Je tremble je faiblis je la vois et je veux
 La voir... elle retombe nue aux gémonies.¹

Le corps de la jeune femme est nié (« je ne peux revoir »), représenté en proie au temps, avec l'emploi à l'initiale du nom « épave ». Cette « chair » « morte » fascine le sujet lyrique qui en appelle au « sang bouillant de mémoire »², dernière trace de vie du personnage. « [I]rréparable », la mort se définit par le préfixe privatif qui souligne son caractère irréversible. Jouve évoque alors « le tombeau mort » d'Eurydice :

Le tombeau mort
 Est au milieu couché sous les fumées du deuil
 Les immenses fumées de dépouille couchée
 Froide ; et les grappes noires de pleurs voilés
 En mouvements en gerbes froides criminelles
 S'étonnent. Le poète est en bleu de roi
 Près de la morte irréparable qu'il aimait
 Les fumées les fumées les fumées les fumées.³

La jeune femme est déjà morte, disparue sous « les fumées » qui opacifient le poème à force de répétitions, du deuxième au dernier vers. Signe de deuil et rituel funéraire, ces « fumées » sont aussi le lien qui unie la terre des hommes et le ciel des dieux où elles s'élèvent, l'anaphore se transformant en prière. Jouve souligne l'impossible retour en arrière par la froideur du corps et par l'utilisation de l'adjectif « irréparable » : Eurydice a bel et bien disparu. Mais ce terme n'est pas sans évoquer le réseau isotopique de la faute. Par la description du tombeau d'Eurydice, Jouve souligne la culpabilité d'Orphée : c'est parce qu'il a échoué lors de la remontée des Enfers que la jeune femme se réduit à cette « dépouille couchée » et à ces « fumées » obsessionnelles, qui rappellent à l'homme sa fragilité.

L'évocation des corps morts vient appuyer cette représentation, comme dans *Tombeau d'Orphée* où Pierre Emmanuel représente le chantre thrace « traînant un cadavre en lambeaux »⁴ avec lequel il entreprend une « orgie de pierre »⁵. Dans « Le Poète aux enfers », les allusions sexuelles sont crues⁶ :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶ Dans *Falla* aussi, on retrouve des références très directes, avec un vocabulaire très familier : « tes mots turbulents se reproduisent / dans ma chatte qui s'enfuit au loin » (*op. cit.*, p. 37 : « dina bråkiga ord reproduceras / i min bortspringande fitta, ») ou encore « les seins contre / la bite d'un inconnu, douce » (*Ibid.*, p. 47 : « bröstet, bröstet mot / en främlingskuk, mjukt »).

Et cependant il étreint le Christ ! il est
 plaqué comme l'orage au corps du Christ
 horreur ! et le plaisir terrible chante
 les monts brament le cerf en rut dans les halliers
 piétine la ténèbre effarouchée
 ou Eurydice nue ! Gicle un plaisir d'enfer
 une atroce clarté jusqu'aux astres. Orphée
 en désespoir contre la Face
 jouit et tremble : il est lépreux il fouille en vain
 l'odeur la fade odeur du Christ et reconnaît
 un sexe aimé.¹

Les termes *gicler*, « plaisir », « rut », *jouir* et « sexe aimé » font de ce poème le lieu d'une réunion des corps par-delà la mort, dans toute l'« horreur » que ces gestes peuvent représenter. Le *Tombeau d'Orphée* et les *Hymnes orphiques* sont traversés par une fascination malsaine pour le cadavre de la jeune femme, jusqu'au viol, placé sous le signe du sang. Dans « Les Noces de la mort », déjà, l'amour physique travaille le sujet dès l'exclamation initiale :

Orgie de pierre !
 Je buvais la haine en tes lieux bas
 et baignais d'un sauvage été nos verts sépulcres
 ô morte
 et ma bouche animale s'altérait
 sur les lèvres décomposées de quel jadis
 étrange

Accablée de dieu je t'aimais
 dans les transfigurants étés ô madeleine
 très nue les seins taris par tant d'âpre beauté
 et tant d'impétueux soleil entre tes jambes
 et à ton flanc deux larges plaies d'odeur

Je t'aimais ruisselante et dorée de fatigues
 ô grappe de péché mûrie en mon regard
 j'adorais tes chaudes montées buveuses d'ombre
 et les maisons tes dents de gloire et tes jardins
 tout humides le soir du rêve des putains²

Le rapprochement de la bouche du sujet lyrique (« ma bouche ») avec « les lèvres décomposées » d'Eurydice, par le biais du verbe *boire*, au deuxième vers, unit les corps dans une sensualité d'outre-tombe. Encore une fois, Eurydice se caractérise par sa nudité, avec l'emploi de l'adverbe intensif (« très nue »), sorte d'appel à la consommation physique, qui se concrétise dans la transition, d'*aimer* à *adorer* : « Je t'aimais » ; « j'adorais ». L'union est confirmée plus loin, avec le verbe *étreindre* et le jeu des pronoms personnels :

[...] Tu l'étreignais
 la jeune morte toute en pleurs !³

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 27.

Sa relation avec la morte « qui te baignait de ses bras tendres »¹ se referme sur la mention de la « tombe », rejetée à la fin de la première partie du poème :

Laquelle
de l'autre à jamais inutile
est la tombe²

Le contact avec Eurydice révèle un désir de possession, que l'on retrouve d'ailleurs sur un mode bien plus chaste dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, où Orphée tente d'embrasser son épouse une dernière fois. Eurydice est ainsi avant tout désirée pour son enveloppe terrestre, « mais si belle / parmi ces corps »³.

II. Les épreuves d'Orphée

La mélodie d'Orphée devient alors un chant d'amour par-delà la mort et ce cadavre, malgré le dégoût que ces amours post mortem peuvent générer. Or les différentes étapes de cette confrontation de l'être avec la fin, celle de l'Autre et la sienne, fonde la puissance du carmen. Cette interprétation du mythe, qui date de ses origines, se maintient.

1. S'enfoncer aux Enfers et traverser le fleuve

Les Enfers sont décrits comme un lieu où l'être s'enfonce, tant dans l'espace que dans le silence. Pierre Emmanuel, par exemple, nous décrit précisément ce processus d'enlissement :

il les sentait se mêler à la terre
par toute la douleur de son corps il savait
combien la terre était intime à sa détresse
et dans la vase du soleil il s'enfonçait
avec le poids d'amour et d'ombre d'une pierre.⁴

La descente aux Enfers est chez lui un moment de *réunion* avec la terre (avec le verbe *mêler* et l'adjectif « intime »), cet élément fondateur de l'être dans la Bible et indispensable pour enfouir le corps. Pierre Emmanuel figure ainsi la mort comme un *enfouissement*, au quatrième vers, dont la lourdeur empêche tout retour en arrière, à l'image de la « pierre » qui referme cet extrait et qui évoque à la fois la pierre tombale, la froideur du minéral et surtout l'arrêt de

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 84.

l'écoulement du temps pour un matériau qui semble figé. La mort est souvent représentée comme un mouvement vertical vers le bas, « au fond de moi-même », notamment chez Supervielle, avec la succession de verbes de mouvement (*aller, entraîner, entrer, sortir*) :

Je ne vais pas toujours seul au fond de moi-même
Et j'entraîne avec moi plus d'un être vivant.
Ceux qui sont entrés dans mes froides cavernes
Sont-ils sûrs d'en sortir même pour un moment ?¹

Les Enfers d'Orphée sont devenus des Enfers intérieurs, avec l'utilisation de la première personne : « moi-même », « avec moi », « mes froides cavernes ». La question finale pose le doute : sera-t-il possible pour Orphée de revenir ? Si le mythe traditionnel répond positivement, ce n'est plus nécessairement le cas pour la période qui nous intéresse.

Pour l'Eurydice d'Agneta Enckell, la mort est surtout une traversée, par un tuyau peu orthodoxe qui figure le passage d'un milieu à l'autre, du monde des vivants à celui des morts :

[...] mannen
Försvinner i underjorden genom avloppstrumma, ner i kanalerna,
dyker upp i centrum av fransk stad: ser honom lyfta locket, dyka
upp ur kanalsystemet, hatten, det spanande ansiktet i natten, dimma —²

[...] l'homme
disparaît sous terre par le tuyau de vidange, dans les canaux,
ressurgit dans le centre d'une ville française : regarde-le son couvercle ouvert, plonger
dans les égouts, le chapeau, le visage tendu dans la nuit, brume —

Image terriblement concrète de la destinée humaine, la descente aux Enfers est réduite à un « tuyau de vidange », le royaume de l'Hadès n'étant plus que des « égouts ». La mort d'Eurydice, d'ailleurs généralisée à la destinée de « l'homme » par l'emploi du déterminant défini et du présent de l'indicatif, reste un mouvement vertical, « sous terre » (« underjorden »). Mais la dégradation des éléments du récit mythique souligne l'importance de la transformation du mythe chez Agneta Enckell, dans un univers radicalement sombre.

Pour l'Orphée de Roger Munier, la descente aux Enfers est associée à la « mise en terre »³ d'Eurydice, mouvement de catabase que partagent les amants dans une noce avec les éléments :

Où suis-je, et que s'est-il passé ? Je suis trempé et plein de boue. La descente aux profondeurs de la terre fut comme un songe réel, dans ce fossé où je m'étais allongé pour échapper à la foudre. Elle aura duré le temps de l'orage qui a suivi ta propre mise en terre, quand je regagnais, seul et désespéré, la maison. Le monde alors s'était déchaîné, retourné contre moi dans ta perte, et j'ai bientôt perdu le sens. La

¹ J. Supervielle, « Un poète », *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 326.

² A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, *op. cit.*, p. 51.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate, op. cit.*, p. 75.

descente aux Enfers s'est égalée à l'orage et quand j'en reviens, dépossédé, à jamais sans toi, voici le beau temps revenu...¹

La descente est une fusion avec la terre, qui vient le recouvrir pendant qu'il s'enfonce dans les « profondeurs ». Elle est une expérimentation physique des limites de l'humain, alors qu'Orphée affronte cet orage, que l'on retrouve d'ailleurs dans *Les Métamorphoses* d'Ovide ou *Les Géorgiques* de Virgile.

Alors qu'il s'apprête à pénétrer dans l'Hadès, Orphée doit traverser un fleuve. Le Styx, lieu essentiel puisque « Tout l'enfer tient en ce secret »². Il est un « styx de larme », « né du grand repos liquide de ses yeux »³. Image de la souffrance de celui qui s'aventure là où il ne devrait pas, le fleuve met le personnage à l'épreuve. On dit pourtant que le chant d'Orphée pouvait changer le cours des fleuves⁴. Le chant et l'eau sont liés dans l'esprit grec. Ils symbolisent un flux, notamment chez Aristote ou Homère⁵, qui associe la mélodie, l'eau et le temps. Dans le mythe d'Orphée, les fleuves représentent l'existence : la vie avec ce père parfois représenté en divinité fluviale⁶ et la mort, avec l'Achéron que franchit le chanteur thrace « deux fois vainqueur »⁷. Le fleuve symbolise ainsi l'écoulement incessant du temps⁸ :

Tout bruit, tout luit, tout est mouvant
Sur le sol où l'eau coule et tremble⁹

A l'ouverture d'*Orphée*, le personnage rapproche le mouvement de l'eau et la vie. L'utilisation du présent souligne qu'il n'y a qu'une seule permanence dans le monde :

¹ *Ibid.*, p. 75.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 94.

³ *Ibid.*

⁴ J. Svenbro, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », *op. cit.*, p. 147 : « la voix d'Orphée [...], comme toute voix pour l'esprit grec, est perçue comme une ῥοις, « écoulement, courant » (la voix « coule » en grec, on la « verse »), et donc capable d'agir sur l'eau »

⁵ *Ibid.*

⁶ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, *op. cit.*, p. 16 : « il a pour père naturel Éagre, tantôt représenté comme un roi thrace, tantôt comme un dieu-fleuve de Thrace ». Cette représentation renvoie au symbole de fertilité draguée par le fleuve, « substance de vie » (G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 99.).

⁷ G. de Nerval, *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 29. Dans *Les Métamorphoses* comme dans *Les Géorgiques*, Ovide et Virgile ne font pas tellement cas du franchissement du fleuve, ils le nomment au vers treize du livre dix des *Métamorphoses* (« Styga », *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 510) et au vers 480 du livre quatre des *Géorgiques* (*op. cit.*, p. 148). Ce sont d'autres versions plus tardives qui développent ce moment.

⁸ Etymologiquement, le fleuve, du latin *flumen*, issu du verbe *fluere*, désigne la course de l'eau. le fleuve (et plus largement le motif de l'eau) met en scène cette tension entre stabilité et instabilité. Selon le *Dictionnaire des symboles*, « le symbolisme du fleuve, de l'écoulement des eaux, est à la fois celui de la Possibilité universelle et celui de l'écoulement des formes (F. Schuon), celui de la fertilité, de la mort et du renouvellement. Le courant est celui de la vie et de la mort. [...] le fleuve symbolise l'existence humaine et son écoulement avec la succession des désirs, des sentiments, des intentions, et la variété de leurs détours. » (J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*. CHE à G, Paris, Seghers, 1973, p. 331 et 332.).

⁹ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 14.

l'instabilité, qui rejoint le motif de la pluie, nouvel écoulement appuyé par l'emploi du passé composé et de l'adverbe temporel : « Hier sur terre il a plu »¹.

Les fleuves cristallisent alors un enjeu essentiel du texte : le temps ne peut cesser de s'écouler et surtout, Orphée ne peut y échapper. Le « fleuve sombre » (« den dunklen Fluss »²) s'écoule alors près de l'Eurydice d'Ingeborg Bachmann :

den dunklen Fluss sahst,
der an dir vorbeizog.³

[tu] voyais le fleuve sombre
qui passait près de toi.

Le préfixe *vorbei-* manifeste un mouvement perpétuel, impossible à arrêter, avançant vers sa fin, inévitable, dans les ténèbres des Enfers où sont plongés les personnages de ce poème, comme dans *Eurydice désormais*, où le Styx porte la mélodie funèbre :

Entre deux rives

Encore sur le fleuve
Déjà vers le silence
Incandescent

La splendeur précaire
D'une barque solaire

Dans les airs suspendue
Soudain toute une vibration

Spirale de notes
Qui affleurent en moi

Si peu impromptues
Tellement élégiaques

Cordes endeuillées

Pour me tirer toute
De l'amère noirceur

Du Styx⁴

Les eaux du fleuve ralentissent progressivement avec l'emploi de l'adverbe « encore », au deuxième vers. Le temps s'égraine alors plus lentement, mais avec « déjà », au vers suivant, le rythme s'accélère soudainement en direction de la mort, incarnée dans « le silence ». Le silence est, comme chez Ingeborg Bachmann, caractérisé par la couleur noire et une certaine amertume : « De l'amère noirceur // Du Styx ». Le fleuve porte ainsi la mélodie du deuil (« airs », « vibration », « notes », « cordes »), il représente le lieu d'où peut émerger l'élégie,

¹ *Ibid.*, p. 15.

² I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

³ *Ibid.*

⁴ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 60.

au sens propre du terme¹ : le chant de deuil qui se tient entre l'*élégiaque* et l'*impromptu* (avec les deux adjectifs qui se répondent dans le même distique, à la même place), fondant la plainte qui répond à un autre adjectif : *endeuillé*.

Pierre Emmanuel représente lui Orphée écoutant « les hymnes des vivants grossir la voix du styx »², entraînant « le cloaque », le « chaos », « les charniers »³ :

Orphée marche traînant un cadavre en lambeaux
et chante gloire avec horreur dans les tombeaux
mais les morts en son chant coulent comme des pierres
[...] Orphée
voit les tombes gavées de sang se déborder
la pierre sous ses pas suer comme une éponge
les hymnes des vivants grossir la voix du styx
et la chair saturer le fer l'Ame chercher
le cloaque pour y prendre forme : au plus bas
du chaos, Lui s'acharne à vivre et désespère
de féconder jamais tous les charniers.⁴

Le Styx drague avec lui un certain nombre d'images particulièrement glauques dans l'univers de Pierre Emmanuel, à l'image de ce « cadavre en lambeaux » qui évoque le corps d'Eurydice. Le personnage masculin semble très éloigné du respect rituel dû à la disparue dans la civilisation occidentale, et la descente aux Enfers se transforme en une plongée dans l'horreur absolue (« avec horreur »). Si les autres réécritures présentant cet épisode évoquent cette dimension, il n'en reste pas moins qu'Pierre Emmanuel multiplie – de façon inégale dans la violence qu'elles peuvent prendre – les descriptions très crues de la mort, avec ces « tombes gavées de sang » ou encore ces pierres qui *suent* au vers suivant. Le texte est à proprement parlé *saturé* (le terme apparaît au huitième vers de cet extrait) de références aux corps en décomposition, que « la voix du styx » vient gonfler dans l'espace poétique. Les Enfers deviennent alors sous sa plume un lieu dont la matérialité est proprement insupportable.

Dans *Orphée – Cantate*, Roger Munier fait de « l'Achéron »⁵ « un fleuve large et brumeux, toujours stagnant »⁶ :

¹ R. Martin et J. Gaillard, *Les Genres littéraires à Rome*, op. cit., p. 358 : « la seule étymologie que l'on ait trouvé à ce mot est celle qui y discerne d'une part la racine *leg-*, signifiant "dire", d'autre part le phonème *é*, qui, surtout quand il était répété, était en grec l'équivalent de notre interjection "hélas". [...] L'élegie (élégia) aurait donc été à l'origine une plainte versifiée, pour laquelle on aurait utilisé ce distique que sa structure rendait apte à l'expression de la tristesse. De fait, chez Euripide, au cinquième siècle, le terme voisin *elogos* désigne un chant de deuil ».

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 49.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 67.

⁶ *Ibid.*

*Là, dans l'Erèbe souterrain, il a son lieu. C'est un lieu nul et désolé, en suspens, e contraire d'un lieu. On n'y accède que par degrés. Ce ne sont d'abord que marécages indistincts, dont les eaux se rassemblent en un fleuve large et brumeux, toujours stagnant : l'Achéron. L'Hadès est de l'autre côté.*¹

Le fleuve des morts est particulièrement inquiétant, entouré d'un brouillard mystérieux qui empêche les hommes de se confronter avec le royaume des morts, à leurs yeux invisible. On notera aussi cette particularité : le fleuve qui matérialise l'entrée dans l'Hadès est « *stagnant* », il naît de « *marécages indistincts* » et représente par là l'inconnu absolu. Il ne se caractérise pas par le mouvement, mais par l'immobilité. Représentant de la mort, l'Achéron reçoit les eaux des « *marécages indistincts* »², signe que le temps n'a plus cours. Orphée se confronte alors à « l'indéchiffrable »³ et à « l'interdit le plus infranchissable »⁴, jusqu'à ce qu'il constate : « je suis bien ici le seul vivant »⁵. Mais le fleuve a d'autant plus d'importance dans le mythe d'Orphée qu'il reçoit les membres du chœur thrace, alors que sa tête résonne encore :

*Et quand leur rage est assouvie, hagardes, et comme saoules de cette étreinte de sang, elles rassemblent grossièrement tes restes et vont les jeter dans le fleuve, triste linceul liquide, sépulture mouvante et sans rites, qui dérive lentement vers la mer.*⁶

Les fluides se rejoignent dans son lit : sang et eau, symboles de vie et de mort. Comme pour se purifier de leur acte violent, les Ménades de Roger Munier se débarrassent « *grossièrement* » du cadavre d'Orphée, qui se réduit à des « *restes* ». Le cours d'eau est alors une métaphore du cours de l'existence, avec – au bout – la mer et la mort. La syntaxe est souple, avec l'usage des adjectifs et des appositions, mimant le mouvement du fleuve, avec l'adjectif « *mouvante* ». Roger Munier insiste alors sur la lenteur de l'écoulement, avec l'adverbe de la dernière proposition relative, en écho à la mort qui fait « *lentement* » son œuvre. Le fleuve est une « *sépulture mouvante* »⁷, qui « *dérive lentement vers la mer* »⁸, « *la*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 68 : « Tout n'est qu'ombre autour de moi, mais légère, sans rien de l'épaisseur ordinaire de l'ombre. Tout n'est que grise, incertaine apparence, fuyants contours. Est-ce le monde encore ? Je ne vois ni n'entends, mais je sens une confuse, évanescence présence. C'est le monde réel, peut-être, mais comme s'il n'était plus ni perçu ni réel. Ou ne me montrait que son envers, sa face indéchiffrable. Ou encore – et c'est plus redoutable – son insubstance ».

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 96 et 97.

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ *Ibid.*

mer indifférente »¹, « *ta seule sépulture* »². Face au cours du fleuve, qui représente le cours du temps, la mer incarne alors le terme de l'existence.

Le fleuve est alors une « substance de mort »³, comme dans « Ibis » du *Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire :



Ibis

Oui, j'irai dans l'ombre terreuse
Ô mort certaine, ainsi soit-il !
Latin mortel, parole affreuse,
Ibis, oiseau des bords du Nil.

La référence au Nil est liée à l'expérience angoissée de la mort, mise en valeur par l'exclamation. Le fleuve plonge dans l'obscurité symbolique de la disparition, associée à la boue au premier vers (« terreuse »), allusion à l'enfouissement du corps et à la mort (« ombre »). Apollinaire souligne l'impossibilité de se dérober au terme de l'existence, la « mort certaine » du deuxième vers, qui est d'ailleurs personnifiée. La poésie échappe-t-elle à ce destin ? Le latin, langue morte, se transforme en langue « mortelle », c'est-à-dire qui donne activement la mort et non pas qui la subit. Il s'agit là de l'un des poèmes les plus sombres du *Bestiaire*, où le fleuve drague une profonde angoisse de la fin, alors que le recueil se referme sur le texte suivant.

2. Voir la mort

Dans le mythe antique, Orphée ne pourra retrouver son Eurydice qu'une fois mort, notamment chez Ovide :

umbra subito terras et, auae loca viderat ante,
cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum
invenit Eurydicen cupidisque amplexatur ulnis.
hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo:
nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit
Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.⁴

Son ombre descend sous terre et, il reconnaît ces lieux
qu'il avait déjà vus, dans les champs des âmes pieuses
il cherche Eurydice, la trouve et la serre dans ses bras avides.
Tantôt ils marchent là-bas d'un même pas :
tantôt il la suit, tantôt il marche devant
Orphée peut maintenant se retourner sans crainte vers son Eurydice.

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 100.

³ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 566.

La mort n'est visible que par les morts : elle est « inaccessible aux vivants »¹, qui ne peuvent que pressentir son « énigme dans l'élément même de l'énigme »², au point qu'Orphée, lorsqu'il tente d'« enseigner l'invisible »³, doute de la capacité des hommes à concevoir la portée de cette énigme inaccessible : « Mais saurez-vous m'entendre ? »⁴. La question reste en suspens, le silence des hommes étant matérialisé par le blanc typographique qui sépare ce paragraphe du suivant. La mort échappe alors à la signification.

La descente aux Enfers fait pourtant l'objet d'une description minutieuse dans certaines de nos réécritures. Chez Rilke, les Enfers sont ainsi un « étrange puits des âmes » (*der Seelen wunderliches Bergwerk* »⁵), décrit au moyen de référents de notre univers :

Felsen waren da
und wesenlose Wälder. Brücken über Leeres
und jener große graue blinde Teich,
der über seinem fernen Grunde hing
wie Regenhimmel über einer Landschaft.
Und zwischen Wiesen, sanft und voller Langmut,
erschien des einen Weges blasser Streifen,
wie eine lange Bleiche hingelegt.⁶

Il y avait des rochers
et des forêts sans âmes. Des ponts enjambant le vide
et cet immense étang gris et aveugle,
suspendu au-dessus de son fond lointain,
comme un ciel de pluie au-dessus d'un paysage.
Et entre les prairies, doux et plein de patience,
apparaissait le ruban pâle d'un chemin,
étendu comme la lessive qui sèche longtemps.

Rilke utilise des éléments connus du lecteur pour donner forme à ce lieu inconnu, recréant un nouvel univers, inversé, avec ses « rochers », « forêts », « étang », « prairies », etc. La multiplication des comparaisons introduites par « wie » (*comme*), souligne l'importance pour le poète d'établir une connexion entre le personnage et surtout les destinataires. De même, dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier ou *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, le discours d'Orphée emplit la page, comme pour rendre compte de l'épaisseur de cette expérience, qui dès lors n'est plus fuyante, mais concrète : « Simplement je sens, comme je sens Eurydice depuis qu'elle a disparu, comme je sens sans étreindre, dans une affreuse privation »⁷. La répétition du verbe *sentir* vient compenser la perte de repères que subit le personnage, « dans mon corps hors de mon corps »⁸, c'est-à-dire hors de ses sens, de ses repères : « Je chante et

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 90.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.*

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 488.

⁶ *Ibid.*

⁷ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

mon chant remplit la voûte sombre »¹. D'Orphée il ne reste que cette mélodie qui trouve un écho aux Enfers, mais aussi dans l'espace poétique, dans un texte qui laisse une grande place à l'expression de la première personne du singulier. On retrouve d'ailleurs un procédé similaire dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, où la figure mythique fait une fois de plus appel à ses sens (« Je te sens »²) pour décrire cet espace qui pourtant leur échappe : « Nous respirons une fraîcheur de puits »³.

Tous plongent alors dans le noir, que les Enfers soient « dans l'ombre »⁴ chez Marie-Jeanne Durry, un « lieu seulement de sourdes ténèbres »⁵ ou une « voûte sombre »⁶ chez Roger Munier, ou que la descente soit « une course à perdre haleine vers la terre »⁷ chez Marie-Jeanne Durry. Dans le « Monologue dans l'Hadès » d'Ebba Lindqvist, les Enfers sont le « pays des ombres » (« i skuggornas land »⁸) ou « le royaume des ténèbres » (« i skuggornas svala rike »⁹). Dans *Tomber (Eurydice)* d'Agneta Enckell, enfin, le texte tout entier est une descente aux Enfers. La poète finlandaise s'intéresse à « l'assassinat » (« mord »¹⁰) d'Eurydice. La menace vient d'un homme cette fois, pas du serpent, « à l'heure silencieuse de la nuit, dans ma chambre – » (« i nattens tigertimma kom en man, in i mitt rum – »¹¹). L'écriture se tourne alors vers l'ombre, cet inconnu qui se niche au fond de chaque être, et qu'Orphée affronte qu'il descend aux Enfers. Le malheur arrive toujours de nuit, associée à l'ombre de la mort. Réécrire ce mythe, ce qui est pourtant un mouvement *hors* de soi, vers la parole des autres, devient ainsi un geste de retour au même, comme dans la poésie de Trakl où le sujet lyrique plonge dans les profondeurs des ténèbres¹²,

¹ *Ibid.*, p. 69.

² M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 54.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 53.

⁸ E. Lindqvist, "Monolog i Hades", *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² Sa poésie est souvent considérée par la critique comme « obscure et fascinante » (A. Finck, *Georg Trakl – Essai d'interprétation*, thèse présentée devant l'université de Strasbourg II le 24 novembre 1973, Service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1974, p. 8), évoquant ses « sombres vers » (E. Williams, *The Dark Flutes of Fall – Critical Essays on Georg Trakl*, Colombia, Ed. Eric Williams, Camden House, 1991, p. 1 : « Trakl's gloomy verse »). L'œuvre de Trakl se trouverait au « point de rencontre de la poésie la plus haute et de la catastrophe la plus sombre » (Gérard Vincent, *Sous le soleil noir du temps – Trakl, Mandelstam, Celan*, Lausanne, Editions l'Age d'homme – Le Bruit du temps, 1991, p. 12).

avec Orphée. Ses réécritures du mythe, comme l'ensemble de sa poésie, sont ainsi marquées par l'omniprésence de la couleur noire. L'Orphée des « Trois Etangs à Hellbrunn » (« Die Drei Teiche in Hellbrunn ») évolue « dans l'étang sombre » (« im dunklen Weiher »¹), tandis que dans « Passion », il se trouve « dans le jardin du soir » (« im Abendgarten »²). Orphée ne se présente jamais dans la lumière, à l'image du sujet lyrique qui, dans « La Promenade » (« Der Spazierengang »³), se décrit comme « une ombre loin des villages ténébreux » (« Ein Schatten [...] ferne finsteren Dörfern »⁴). L'obscurité encadre le premier vers de cette strophe, où le *je* est au centre, placé sous le signe de Saturne, empreint d'une profonde mélancolie : « Déjà brillait Saturne » (« Schon glänzt Saturn »⁵). Les ténèbres sont certes celles de la drogue⁶ et de l'inceste, elles sont aussi le signe de cette profonde descente en soi-même, « chaos infernal de rythmes et d'images »⁷, qui apparaît dans sa correspondance : « Comme un mort, j'ai frôlé le bruit, une ville noire qui me traverse, comme un enfer à travers un blasphème »⁸. La vie et la poésie de Trakl sont une « descente aux profondeurs » (« Untergang »⁹), référence au poème du même nom, mais aussi à « Apocalypse et Descente aux profondeurs » (« Offenbarung und Untergang »¹⁰) qui explore « les voies nocturnes de l'homme » (« die nächtigen Pfade des Menschen »¹¹), ou encore à

¹ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 103.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 200 (« Trübsinn »).

⁶ On trouve des traces de son addiction dans ses lettres : « Malheureusement, pour traiter la fatigue nerveuse qui était revenue, j'ai retrouvé refuge dans le chloroforme. L'effet fut terrifiant. » (*Ibid.*, p. 259 : „Um über die nachträgliche Abspannung der Nerven hinwegzukommen habe ich leider wieder zum Chloroform meine Zuflucht genommen. Die Wirkung war furchtbar.“). La drogue est une fuite, un refuge, nous dit le texte, un moyen d'échapper à la difficulté d'être et au monde qui l'entoure, comme dans la lettre du 5 octobre 1908 à Hermine von Rautenberg : « les choses me paraissent lointaines, tout comme vos voix, et j'écoute encore les mélodies qui sont en moi d'une oreille toute animée [...] ! Je suis chez moi, je suis mon monde ! Mon beau monde à moi, plein d'innombrables harmonies. » (*Ibid.*, p. 261 : „ferne sind mir die Dinge, ferner noch ihre Stimme und ich lausche, ganz beseeltes Ohr, wieder auf die Melodien, die in mir sind [...] ! Ich bin bei mir, bin meine Welt! Meine ganze, schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts.“).

⁷ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 268: „infernalisches Chaos von Rhythmen und Bildern“.

⁸ *Ibid.*, p. 285 (lettre à Erhard Buschbeck du 4 janvier 1913) : „Ich bin wie ein Toter an Hall vorbeigefahren, an einer schwarzen Stadt, die durch mich durchgestürzt ist, wie ein Inferno durch einen Verfluchten“. Dans une autre lettre, adressée à Hermine von Rautenberg en 1908, il évoque aussi ce mouvement de plongée en soi : « Je suis chez moi, je suis mon monde ! Mon beau monde, en entier, plein d'innombrables harmonies » („Ich bin bei mir, bin meine Welt! Eine ganze, schöne Welt, voll unendlichen Wohllauts“, *Ibid.*, p. 261)

⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹¹ *Ibid.*

« Septuor de la mort » (« Siebengesang des Todes »¹) où le sujet lyrique s'engage sur un fleuve qui rappelle étrangement le Styx : « Sur une barque noirâtre celui-là descendit des flots scintillants » (« Auf schwärzlichem Kahn fuhr jener schimmernde Ströme hinab »²). Dans la troisième version de « La Descente aux profondeurs » (« Untergang »³), une allusion à Orphée, avec la mention de l'« instrument à cordes enivré d'un amoureux » (« Eines Liebenden trunkenes Saitenspiel »⁴), fait écho au champ lexical utilisé pour désigner Orphée dans « Passion ». L'adjectif « trunkenes » fait bien sûr référence à ses problèmes d'alcool⁵, dans un poème qui dès le premier vers évoque « l'ombre pourpre » (« purpurnes Dunkel »⁶). Réécrire le mythe d'Orphée, c'est alors prendre le risque de plonger dans l'ombre des Enfers, et à travers eux, nous l'avons vu, de la poésie.

Pourtant, la mort ne se dit pas, elle se vit. Les poètes qui sont sujet au désenchantement et qui traitent de la descente aux Enfers sont formels : Orphée est un mythe de la connaissance qui se mue en mythe de l'impossible connaissance, et ce dès les premières versions. En effet, pourquoi Orphée ne peut-il regarder Eurydice, si ce n'est parce que la mort doit lui rester étrangère ? Les réécritures de notre corpus s'interrogent alors non plus sur la possibilité pour Orphée d'accéder à la connaissance, mais sur son incapacité à l'entrevoir. Cette impossibilité travaille en profondeur les figures de notre corpus, participant dès lors au désenchantement du personnage et de l'espace poétique, puisque la mort vient célébrer les limites du poète, comme à l'ouverture d'*Orphée, imprécation* de Mathieu Bénézet :

Orphée 11 III 97 Comment donner sa vie
hors de tout sens tout entière volatilisée
une vie incompréhensible sans signes sans gloire⁷

Dans ce texte de l'extrême contemporain, Orphée se trouve « hors de tout sens », expulsé de la signification, dans l'absurde que peut représenter le passage de la vie à la mort, « incompréhensible ». A aucun moment, le chantre thrace ne vient combler l'utilisation du préfixe privatif ou des propositions négatives. De son passage sur le texte résulte alors le constat d'une infinie impossibilité puisque le « verbe est le désordre / ininterprétable »⁸. Le désenchantement trouve alors sa source dans l'incapacité du poète à redonner du sens à partir

¹ *Ibid.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 213.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sa correspondance évoque à plusieurs reprises les affres du jeune poète avec l'alcool et la drogue.

⁶ *Ibid.*

⁷ M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 10.

du poème : la langue poétique plonge ainsi dans le chaos où « Nul ne pourra interpréter notre verbe »¹.

En effet, dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, si Orphée parvient à transmettre son expérience des Enfers dans un second temps, il n'en reste pas moins que cette transmission est intrinsèquement incomplète. Alors qu'il s'engage dans l'Hadès, sa perception est tout d'abord profondément bouleversée :

Où suis-je, dans mon corps hors de mon corps soudain déporté ? Tout n'est qu'ombre autour de moi, mais légère, sans rien de l'épaisseur ordinaire de l'ombre. Tout n'est que grise, incertaine apparence, fuyants contours. Est-ce le monde encore ? Je ne vois ni n'entends, mais je sens une confuse, évanescence présence. C'est le monde peut-être, mais comme s'il n'était plus perçu ni réel. Ou ne montrait que son envers, sa face indéchiffrable. Ou encore – et c'est plus redoutable – son insubstance.²

Les questions d'Orphée s'enchaînent, ne trouvant de réponse que dans l'emploi de la négation syntaxique ou lexicale (« Tout n'est qu'ombre », « sans rien », « tout n'est que grise [...] apparence », « Je ne vois ni n'entends », « il n'était plus perçu ni réel », « ne montrait que son envers », « insubstance »). L'expérience des Enfers ne peut se dire qu'à partir des référents du réel, comme dans « Orphée. Eurydice. Hermès » de Rilke, qui sont ici inversés par le biais de la négation lexicale ou syntaxique, afin de rendre compte de la confusion des sens dont est victime le chantre thrace. Puisque la mort est une négation du corps, la perception sensitive est rendue caduque par les hypothèses (« peut-être »), les questionnements (« Où suis-je ») et les négations qui emplissent le texte.

Le mythe d'Orphée est alors réécrit à l'image du mythe de la caverne de Platon³, où la connaissance est inaccessible à l'homme. Dans l'œuvre de Desnos, le personnage descend ainsi dans « La Caverne »⁴, un espace sourd (« Le bruit du monde ici se dissout et s'endort »⁵) qui n'est pas sans évoquer l'aveuglement de ceux qui dans *La République* sont enchaînés à un mur. Contrairement à l'Orphée de Nerval, « deux fois vainqueur »⁶, les Orphées de notre corpus font face à leurs propres limites :

¹ *Ibid.*, p. 14.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 68.

³ H. Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 52 : « Le premier retournement a lieu dans la caverne même quand l'un de ses habitants se délivre des chaînes qui retiennent les "jambes et le cou" des occupants de la caverne de sorte "qu'ils ne voient que ce qui est en avant d'eux", ne détachant pas les yeux de l'écran où ombres et images des choses apparaissent ; il se tourne à maintenant vers l'arrière de la caverne où un feu artificiel éclaire les choses de la caverne telle qu'elles sont réellement. »

⁴ R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1163.

⁵ *Ibid.*

⁶ G. de Nerval, *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 29.

J'ai voulu réduire l'énigme, que déjà tu laissais percer dans ta face nocturne et ton être fluide, pour un jour t'égaliser à elle en disparaissant dans la mort... Je ne sais plus qu'elle à présent, qui biffe d'un trait mon assurance.¹

Ce qui reste à l'homme, c'est la certitude de l'incertitude dans « l'énigme », ce « Je ne sais plus » qui trouve d'ailleurs un écho chez Marie-Jeanne Durry où Orphée « ne saur[a] plus lire en ton silence »². Eurydice se situe dans l'inconnu car elle est une « impossédable figure d'ombre »³ dans *Orphée – Cantate*, un « être nocturne encore à l'éclat du jour »⁴, qui même vivante était un « sourd éclat »⁵. L'emploi de l'adjectif *sourd* souligne l'impossible communication entre les deux personnages, comme s'ils étaient réduits à ne plus parler la même langue.

Le doute s'installe alors sur l'espace poétique, comme dans *Eurydice désormais* où la figure féminine demande s'il est possible de

Te révéler Orphée

Le secret de l'ombre
Que nul ne sait ?⁶

La question demeure sans réponse et le « secret » reste ce qu'il est : inconnu et inconnaissable. L'emploi de la négation avec le verbe *savoir* souligne ainsi cette impossibilité. Certes, « tu brûles de savoir // Cet éclat de l'ombre »⁷, mais rien ne lui permet de *goûter* au « poème brûlant »⁸. La connaissance de la mort est toujours inaccessible ici, bien qu'Eurydice soit remontée. De même, dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, le sujet lyrique demande à la fin du deuxième poème « Où est sa mort ? » (« Wo ist ihr Tod? »⁹), sans rencontrer de réponse, si ce n'est dans les questions qui suivent :

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? —

Où est sa mort ? Oh, découvriras-tu ce motif
encore, avant que son chant ne se consume ? —

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 74.

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 58.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 127.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 2).

Le sujet lyrique ne maîtrise pas un savoir, il en est réduit à soulever des interrogations, ayant perdu son costume de mage.

Lire le mythe d'Orphée, c'est donc se confronter à la fin, que seul le chant peut dépasser, comme dans *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel où Eurydice regrette :

aurais-tu défié les enfers pour n'êtreindre
qu'une absence partout criante mais que nul
pas même dieu n'entend ?²

L'emploi du verbe *défier* à l'initiale de ce vers souligne l'importance du geste d'Orphée, *défi*, *provocation*³, qui répond à un manque, « une absence », qui explose dans un cri de souffrance : « nul / pas même dieu n'entend ». Le premier défi d'Orphée tient dans l'embrassement d'une réalité impalpable, insaisissable et inimaginable dans sa dimension sensible : la mort. Lorsqu'il regarde Eurydice, la jeune femme ne peut alors que lui échapper. L'humain ne peut faire face à la mort, elle doit lui rester inconnue. Orphée est pourtant un « voyant » qui a regardé la mort dans les yeux. Depuis l'Antiquité, ce don, partagé par les aèdes et les devins, fonde sa qualité de poète⁴. Le regard en arrière est dans cette perspective éminemment symbolique : il incarne la possibilité pour le sujet poétique de défier la mort, mieux, comme le souligne Siganos, « de l'appriivoiser »⁵. Mais le regard en arrière est bien *interdit*⁶ par les dieux : « Ne te retourne pas. »⁷.

Cette « leçon » du mythe d'Orphée, le vingtième siècle la perpétue, en faisant de la figure du poète un être qui affronte la mort malgré l'interdit qui l'entoure (dans les textes qui prennent en compte le caractère sacrilège du regard en arrière, profanation du sacré), ou bien l'impossibilité pour l'humain de comprendre la fin à laquelle il ne peut échapper (dans les textes qui prennent leurs distances avec le divin). Jouve, chez qui Orphée possède une grande influence, fait ainsi du sujet lyrique un *voyant*, celui qui a vu la mort :

JE VOIS
Les morts ressortant des ombres de leurs ombres
Renaissant de leur matière furieuse et noire
Ou sèche ainsi la poussière du vent
Avec des yeux reparus dans les trous augustes

¹ *Ibid.*

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 42.

³ *TLFI*.

⁴ J-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, *op. cit.*, p. 82-83.

⁵ A. Siganos, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, *op. cit.*, p. 24.

⁶ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 73-74.

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 48.

Se lever balanciers perpendiculaires
Dépouiller lentement une rigueur du temps ;
Je les vois chercher toute la poitrine ardente
De la trompette ouvragée par le vent.

JE VOIS

Les morts ressusciter des morts pour accomplir
Et les vivants mourir au même temps
Gravitation d'or, géants comme des points
Innombrable population faible de tous les morts !
De têtes recouvrées de seins recomposés
De génies reformés de sexes couronnés !
Sujets violents brillants gravitant et sans nombre
Vous cherchez le regard sur l'inférieur rayon.

JE VOIS

Le tableau de Justice ancien et tous ses ors
Et titubant dans le réveil se rétablir
Les ors originels ! Morts vrais, morts claironnés
Morts changés en colère, effondrez, rendez morts
Les œuvres déclinant, les monstres enfantés
Par l'homme douloureux et qui fut le dernier,
Morts énormes que l'on croyait remis en forme
Dans la matrice de la terre.¹

Le choix de la majuscule et d'un vers très court, qui contraste avec les suivants, met en valeur le verbe *voir*, associé à la première personne du singulier et repris dans un vers : « Je les vois ». Or c'est une voyance qui va bien au-delà d'un simple regard, il s'agit de mettre en scène une vision, qui est profondément liée à la mort : « Les morts ressortant des ombres de leurs ombres » ; « Les morts ressusciter des morts pour accomplir » ; « Morts vrais, morts claironnés / Morts changés en colère ». Les multiples variations autour du terme font alors du poète celui qui se confronte avec la fin, à l'image d'Orphée descendant aux Enfers à la recherche d'Eurydice. Si le sujet lyrique n'est pas explicitement Orphée, il est clair qu'il lui empreinte un certain nombre de qualités, acquises « Dans la matrice de la terre », notamment l'évocation d'une possible résurrection, avec la reprise de termes présentant le préfixe *re-* (« Renaissant » ; « ressusciter » ; « recomposés »), qui nous renvoie à Eurydice et à sa remontée.

Les œuvres présentant le mythe d'Orphée à plusieurs reprises sont alors souvent marquées par l'exigence d'une confrontation avec la fin, comme chez Desnos², dans « La Voix de Robert Desnos », où le sujet lyrique « appelle à [lui] les vivants et les morts »³ :

¹ P.-J. Jouve, *Poésie*, op. cit., p. 29-30.

² On pourrait multiplier les exemples de ce dialogue qu'entretient Desnos avec la mort, et la lecture de textes totalement extérieurs à notre corpus permet de saisir ce qui a conduit le poète français vers Orphée. Dans « Le Mort qui parle », notamment, le sujet lyrique, à la première personne, vient se confondre avec un être fraîchement décédé : « Quand j'ai perdu ma bien-aimée [...] je perdis du même coup / mes trois enfants / mon buffet directoire / mon salon Louis XV / [...] Voilà ce qu'il a dit le mort » (*Œuvres*, op. cit., p. 671). La poésie de Desnos répète alors le geste de la descente dans le royaume des morts en endossant le costume de ceux qui ont disparu. Certes, Orphée est absent, mais il persiste chez lui le désir d'embrasser cet espace qui lui échappe, parfois avec facétie : « En somme Il avait perdu la vie / De quel droit parlait-il ainsi / Qui l'avait autorisé à prendre la parole ? » (*Ibid.*) Le poète donne cette autorisation et l'espace poétique devient un lieu de libération, héritage du défi d'Orphée : « Quel insolent ce mort ! » (*Ibid.*)

³ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 545.

j'appelle à moi ceux-là perdus dans les campagnes
 les vieux cadavres les jeunes chênes coupés
 les lambeaux d'étoffe pourrissant sur la terre et le
 linge séchant aux alentours des fermes
 [...]

j'appelle à moi les amours et les amoureux
 j'appelle à moi les vivants et les morts
 j'appelle les fossoyeurs j'appelle les assassins
 j'appelle les bourreaux j'appelle les pilotes les maçons et les architectes

les assassins
 j'appelle la chair
 j'appelle celle que j'aime
 j'appelle celle que j'aime
 j'appelle celle que j'aime¹

Dans ce poème rythmé par les anaphores et la reprise de l'article défini (le plus souvent pluriel), Desnos met en scène les pouvoirs d'un sujet lyrique proche du chantré thrace. Cet *appel*, qui est répété par la suite, fait ainsi de lui un individu qui, comme Orphée, ébranle ceux qui l'écoutent, mettant en mouvement, dans l'espace du poème, chacun des êtres qu'il nomme :

les perdus dans la campagne se retrouvent en me trouvant
 les vieux cadavres ressuscitent à ma voix
 les jeunes chênes coupés se couvrent de verdure
 les lambeaux d'étoffe pourrissant dans la terre et sur la terre
 claquent à ma voix comme l'étendard de la révolte
 le linge séchant aux alentours des fermes habille d'adorables femmes que je n'adore pas
 qui viennent à moi
 obéissent à ma voix et m'adorent²

Alors que le *carmen* atteint sa cible, les êtres appelés dans la première partie du poème viennent à présent à la rencontre du *je* lyrique, devenant les sujets des verbes et la première personne étant déplacée à l'objet, que ce soit en sa qualité de pronom personnel (« me trouvant ») ou d'article possessif (« ressuscitent à ma voix »). La mort traverse alors le texte, avec « les vieux cadavres », « les jeunes chênes coupés », la pourriture (« pourrissant »). Comme « Le Musicien de Saint-Merry » d'Apollinaire, ce mystérieux sujet met en mouvement « d'adorables femmes [...] qui viennent à moi », cortège totalement sous le charme (avec le verbe *obéir*, lié à « ma voix »), malgré une opposition forte autour de la négation : « que je n'adore pas » ; « et m'adorent », en position finale dans le vers. Comme chez Jouve, il est question de résurrection : les corps morts « ressuscitent », tout comme les plantes mutilées renaissent et « se couvrent de verdure ». Le chant d'Orphée affronte ainsi les limites de l'existence, et semble même donner la vie, contre toute attente. La voix d'Orphée, pour Desnos et Jouve, est liée à cette disparition inéluctable de l'être, ce qui explique que

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 546.

dans certains de leurs poèmes consacrés au personnage, le *memento mori* trouve sa place sous le signe de l'inévitable, voire de la nécessité :

[...] Je pars il faut mourir
A l'espace tomber dans l'espace oublié
Laisser le cœur rempli de vous à une vase
Plus cruelle [...]¹

L'utilisation du verbe *falloir* ne laisse aucun espoir au sujet lyrique, qui se confond avec le personnage mythique dans « Les Adieux d'Orphée », et la mort est décrite sous le signe de l'euphémisme avec l'usage des verbes *partir* et *tomber*. Orphée est alors le médium par lequel le poète récrivain peut penser sa propre mort : en endossant la première personne du singulier, Jouve fait des « Adieux d'Orphée » un espace où se dit la disparition.

3. L'indicible des Enfers

Mais précisément, la disparition ne se décrit pas, elle se vit et avec elle entraîne le silence. La descente aux Enfers questionne donc toujours le rapport à la langue du poète. L'expérience de l'innommable trouve ainsi d'abord sa source dans le mythe lui-même. Alors qu'Orphée essaie de contempler Eurydice malgré l'interdit des dieux, il échoue, nécessairement : « ne porte jamais ton regard en arrière »² ; « Ne regarde pas / vers moi » (« Sieh dich nicht um / nach mir »³ ; « Ne pas se retourner » / « Nicht umdrehen »⁴). De l'impératif à l'infinitif, l'ordre est clair, appuyé par la négation, et esquisse les limites de l'être humain face aux divinités : l'homme ne peut saisir le passé et contempler sa propre mort⁵. La mort est « Connaissance impossible ! »⁶ dans un « chant démuni »⁷. Orphée constate alors son impuissance :

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 163.

² M.-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 49.

³ H. Domin, *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1987, p. 287.

⁴ G. Kunert, *Warnung*, op. cit., p. 31.

⁵ M. Christopoulos, « The spell of Orpheus », op. cit., p. 212 : « L'histoire nous raconte qu'il n'était pas censé regarder. Sa descente dans l'Hadès est un voyage d'exploration musicale dans un monde obscur, inconnu, habité par des ombres, possiblement le monde de l'inconscient. Eurydice est absolument impossible à voir. C'est pour cela qu'il n'y a pas d'Eurydice, elle n'a jamais réellement existé. » ("The story tells he was not supposed to see. His descent into Hades is a journey of musical exploration into a dark, unknown world inhabited by shadows, possibly the world of the unconscious. Eurydice is nowhere to be seen. For there is no Eurydice, she has never really existed"). Pour Adonis aussi, le regard en arrière rencontre une impossibilité : « Le moment où tu te découvres est le moment où tu te perds. Des choses doivent rester inconnues. » (*Le Regard d'Orphée*, op. cit., p. 332).

⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷ *Ibid.*

Mais où m'a conduit cet extrême ? A la naïve présomption, au terme, qui me fit croire qu'on pouvait transgresser sans risque l'interdit des ténèbres. Le chant va jusqu'aux ténèbres, mais il s'arrête là. Il en a bien l'accès, mais n'en ramène rien, ou ne doit pas, ne doit jamais savoir ce qu'il en ramène.¹

Orphée ne peut accéder à la connaissance (« il s'arrête là »), il s'agit même d'un devoir (« ne doit pas »). Le monde des vivants, chez Roger Munier comme chez les autres auteurs de notre corpus, sont irrémédiablement séparés. Et si l'Orphée de Rilke appartient aux « deux / règnes » (« beiden / Reichen »²), il ne peut transmettre ce qu'il a pu voir aux Enfers, comme chez Roger Munier où « L'ultime secret reste gardé »³, car « Dans la ligne du chant, je n'ai pu qu'y rejoindre Eurydice comme ombre, et sans jamais la retrouver comme Eurydice, mon chant vivant »⁴. Vie et mort, ombre et lumière s'opposent et s'attirent, sans jamais se rejoindre.

Pierre Emmanuel propose alors de prendre le problème dans l'autre sens : « Orphée ! deviens la Mort »⁵. Prendre à revers la disparition serait ainsi, « la seule victoire / sur dieu »⁶. Dans *Tombeau d'Orphée*, le chancre thrace fait appel à sa mémoire : « Je me souviens »⁷. Il révèle donc, comme l'Orphée de Roger Munier, les clés du mystère de la disparition :

le néant
est le prix du plaisir cruel de se connaître
et la lame ne peut se connaître qu'en tuant.⁸

La mort représente ainsi l'ultime connaissance, ou plutôt la seule qui soit véritable connaissance, avec l'utilisation de la négation exceptive. Elle est en même temps construction de soi, avec l'emploi du verbe réflexif *se connaître*, et destruction de l'être. Orphée raconte alors sa descente aux enfers, « chute illimitée »⁹, au passé simple (« Je fus soudain »¹⁰) :

¹ R. Munier, *op. cit.*, p. 87-88.

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 678 (I, 6).

³ R. Munier, *op. cit.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 125.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 82. On retrouve l'image de la chute dans « La Nuit est joie » des *Hymnes orphiques* (*Ibid.*, p. 133), où Pierre Emmanuel évoque « le poids qui s'épaissit toujours plus noirement / dans l'inertie de l'innombrable existence, / tombe ». L'enjambement, avec le rejet du verbe *tomber*, met en valeur le mouvement vertical dans le néant, accompagné de la métaphore de la gravité. La mort est ainsi avant tout une chute, paradoxale cependant : « immobile et morne », perte de repères dans cet univers qui n'a plus rien à voir avec le monde des humains.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

Un homme descendait la pente de sa mort
de nuit, et l'ineffable tremblement
de son âme communiquait à toute l'ombre
son doux savoir crépusculaire : les contours
du monde ancien mourait en ondes invisibles
et le passé s'alanguissait dans le futur.¹

Apprendre à mourir chez Pierre Emmanuel revient à affronter le « savoir crépusculaire », l'ombre qui contient paradoxalement la lumière, se libérer de la vie humaine pour entrer dans un espace sans repères, « invisible », où la chronologie se dissout, comme dans le dernier vers de cet extrait, avec la mention du « passé » puis du « futur » qui se rejoignent dans la préposition « dans ».

Les poètes de notre corpus font alors face à l'une des difficultés majeures de l'écriture et expérimentent « Le propre du langage, [...] osciller tout entier entre l'ineffable et l'innommable »². Dans *Tombeau d'Orphée*, par exemple, la connaissance de la mort représente alors un ultime danger pour celui qui est descendu aux Enfers :

N'approche pas du chant fatal
si ton oreille n'est guidée par le silence
et prends garde que tes mains ne touchent point
l'indicible aux cordes prêtes à se rompre³

Dans ses *Hymnes orphiques*, Pierre Emmanuel précise :

Quelle langue, quel nom ? en son recul de Nuit
jamais dieu n'en finit de nommer son essence
jamais l'âme n'est nommée par le silence
de son Nom au-delà de tous les noms de la Mort.⁴

Par l'interrogation initiale, c'est bien la difficulté à dire qui vient refermer ce poème. Ce dernier quatrain, en effet, questionne la possibilité pour le poète de nommer l'espace de la mort, mise en valeur par l'usage des majuscules (« Nom » et « Mort »). Face à elle, deux réponses se dessinent : il y a ceux qui persistent et tentent de *formuler* (au sens presque alchimique du terme), et ceux qui sombrent dans le silence, comme Valéry, Hofmannsthal, ou Södergran, souvent comparée à Rimbaud, qui à la suite de sa conversion du catholicisme renonce à l'écriture⁵. Le silence du poète pèse alors comme le risque essentiel de ce mythe au vingtième siècle, qui comme le narrateur de la *Lettre de Lord Chandos*

¹ *Ibid.*, p. 83.

² L. Lavelle, *La Parole et l'écriture*, Paris, Edition du Félin, 2005, p. 134.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵ R. Boyer, *Avant-propos aux Poèmes complets* de Södergran, *op. cit.*, p. 6.

d'Hofmannsthal éprouve l'étrangeté de la langue¹. La crise du poétique commence donc bien avant les deux conflits mondiaux, et pourtant ces deux mouvements viennent se rejoindre sans s'exclure : on ne peut comprendre cette crise sans ses deux pendants.

Dans la *Lettre*, Lord Chandos évoque un projet (il l'appelle d'ailleurs son « plan préféré », « Lieblingsplan »² en allemand), qui n'est pas sans rapport avec notre étude :

Je voulais déchiffrer les fables et les récits mythologiques que les Anciens nous avaient laissés et dans lesquels les peintres et sculpteurs trouvent un plaisir infini et irréflecti, comme les hiéroglyphes d'une sagesse secrète, inépuisable, dont j'ai parfois saisi le souffle, comme on devine sous un voile.

Je me souviens de ce projet. Il reposait sur je ne sais quel désir sensuel et spirituel : comme le cerf traqué désire se jeter dans l'eau, j'aspirais à ces corps nus et luisants, à ces sirènes et ces dryades, à ces Narcisse et ces Protée, Persée et Actéon : je voulais disparaître en eux et à travers eux parler leur langue. Je voulais.³

Le narrateur évoque ainsi le moment de *vertige*⁴ qui soulève le poète à l'instant où il endosse le costume du mythe, (au pluriel : « ces Narcisse », etc.). L'écrivain se perd alors lui-même dans le brouhaha de la démultiplication de ces voix, jusqu'à faire face au chaos du monde et de la pensée : « On m'a totalement refusé la capacité à réfléchir ou à parler sur quoi que ce soit avec cohérence »⁵. Le Verbe perd ainsi sa valeur organisatrice, qui – avec la musique, nous l'avons vu – est d'une importance capitale. Dépossédé, le sujet l'est d'autant plus que la tournure de la phrase allemande place en position de sujet le pronom neutre *es*, qui dépersonnalise l'acteur du verbe. Le narrateur est relégué en périphérie, en tant que datif (« mir »), incapable de piloter le propos. Cette expérience du vide⁶ rend alors compte de la difficulté pour l'écrivain de trouver la note juste, dans un univers où les fausses notes ont tendance à s'accumuler : « les mots m'abandonnent une fois de plus » (« die Worte lassen mich wiederum im Stich »⁷). On retrouve une structure similaire à celle analysée plus haut, mettant à distance la première personne du singulier, laissant la langue opérer indépendamment de celui qui la porte, sorte d'autonomie incontrôlable et insupportable à la

¹ Le narrateur évoque ainsi une « mauvaise habitude » (« eine Unart »), « un abîme tout autant infranchissable » (« ein ebensolcher brückenloser Abgrund ») qui le sépare de la langue, qu'il considère à présent comme « étrangère » (« fremd ») et qu'il peine à « nommer [s]a propriété » (« mein Eigentum zu nennen »).

² Brief von Lord Chandos, reproduite dans G. Köpf (dir.), *ICD-10 literarisch, Ein Lesebuch für die Psychiatrie*, Wiesbaden, DUV, 2006, p. 187.

³ *Ibid.*, p. 188 : « Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier zu spüren meinte. / Ich entsinne mich dieses Planes. Es lag ihm ich weiß nicht welche sinnliche und geistige Lust zugrunde: wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Actäon: verschwinden wollte ich in ihnen, und aus ihnen heraus mit Zungen reden. Ich wollte. »

⁴ Hofmannsthal utilise d'ailleurs le verbe *schwindeln*, qui désigne ce phénomène.

⁵ *Ibid.*, p. 189 : „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“

⁶ « Leere », au même paragraphe.

⁷ *Ibid.*, p. 191.

fois, qui ne semble pouvoir se résoudre que dans ce langage imaginaire (ou plutôt qui n'existe pas, et qui n'a pas vocation à exister), cette « langue dans laquelle les choses muettes me parlent parfois » (« eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen¹ »).

Le poète, en descendant aux Enfers, en faisant l'expérience de la mort de l'autre, mais aussi la sienne propre, se heurte à l'indicible, qu'évoque Des Forêts :

Quand nous y serons dessous avec les morts
Là où les mots n'ont plus cours¹

La négation « ne... plus » souligne l'importance du temps soudainement écoulé. L'Hadès représente alors un espace où la langue ne signifie plus, mais où le sujet lyrique peine tout simplement à formuler, comme dans *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel :

Contrepoint du si peu de paroles
Qui peine à percer la brume

Les mots ont perdu
Le goût de l'imminence²

Dans cette poésie qui avance tout en douceur, la langue et le chant s'amuïssent dans la « peine », avec ce jeu de mots particulièrement subtil entre le verbe et le nom, qui décrit la souffrance d'Eurydice morte et la difficulté pour Orphée de se faire entendre aux Enfers. S'installe alors, comme chez Des Forêts, le sentiment d'une perte (« ont perdu ») :

Dans le ciel des mots

Si seules à scintiller
Des myriades d'étoiles

Le silence cherche à les ravir
Pour les mordre en douceur

Capturer leur part d'ombre
Si troublante à débusquer³

Le silence devient ainsi dominant, avalant les traces de lumière et d'ombre pour plonger dans le néant de l'ouïe et de la vue. C'est alors la poésie qui est affectée, « Dans le ciel des mots », jusqu'à prendre le risque de s'anéantir, à son tour. Orphée fait alors parfois face à l'impossibilité à dire, comme dans *Tombeau d'Orphée*, où « les mots / sont si étranges qu'ils se brisent en sa gorge »⁴, ou dans *Orphée, imprécation* de Mathieu Bénézet :

nous aurons paraphrasé

¹ L.-R. des Forêts, sixième poème, *Poèmes de Samuel Wood*, p. 29, cité par Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 32.

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 16.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 70.

et nous n'avons pas phrasé¹

Le jeu entre les verbes *paraphraser* et *phraser*, nié, souligne l'incapacité du poète à entrer dans la langue, à rester à la surface des mots (en les contournant), mais aussi tout simplement en en étant exclu. Cela nous renvoie à la langue impossible d'Hofmannsthal, marquée par le non-dit, qui serait donc l'inverse du dire et de l'écrire². Dans une lettre postérieure aux *Sonnets*, Rilke confirme ainsi : « le langage n'aboutit jamais qu'au moyen de périphrases »³. Si traditionnellement le chantre thrace trouve les mots pour émouvoir les divinités de l'Hadès, il semblerait que dans certains textes de notre corpus le personnage (et avec lui la figure du poète) rencontre des difficultés à dire, caractéristiques d'un certain désenchantement.

Le poète tente alors de matérialiser le silence avec le blanc typographique, les points de suspension, les tirets, l'absence de ponctuation, les reformulations. Ils renvoient à l'impossibilité à dire, « l'inarticulé »⁴, et surtout figurent l'indicible qui apparaissait déjà dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : « je ne sais » (« nescio »⁵). L'espace vide, qu'incarne le fond blanc sur lequel apparaissent parfois quelques signes noirs devient la manifestation physique de ce silence communicatif⁶. On peut alors penser aux *Sonnets à Orphée*, où le poète se confronte à la difficulté à dire⁷ :

Selbst die als Kinder ihr pflanztet, die Bäume,
wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.⁸

Comme les arbres que vous plantiez pendant l'enfance,
ils sont devenus trop lourds ; vous ne les portez pas.

La métaphore de l'arbre souligne l'affaiblissement du sujet lyrique. Face aux possibilités infinies d'Orphée, le poète rilkéen n'est plus qu'un être limité, incapable de soulever les arbres que le chant élevait dans le premier sonnet (« Oh, quel grand arbre dans l'oreille ! »,

¹ M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 15.

² Pour P. Schnyder et F. Toudoire-Surlapierre, le non-dit est « ce qui n'est pas dit, [...] ce qui ne doit ou ne peut pas être dit », une « mise au secret » (« Avant-propos », dans *Ne pas dire, Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 7).

³ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 556.

⁴ M. Tenne, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1994, p. 64.

⁵ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 564.

⁶ J. Voellmy, *Aspects du silence dans la poésie moderne*, op. cit., p. 32 : « La blancheur du papier symbolise le silence. Le silence des marges est vide. Le blanc entre les lignes du poème s'anime au contraire d'un discours intense. Ce discours est fait du silence des phrases non proférées. Il peut atteindre une force extrême. »

⁷ Dans une lettre à Clara Rilke du 2 septembre 1902, le poète définit d'ailleurs ce qu'il considère comme de la poésie : « Ton histoire d'orage était très belle ; dans de tels récits, tu parviens à exprimer sous une forme apparemment très ramassée mille choses indicibles – comme un grand poète » (*Correspondance*, op. cit., p. 23).

⁸ *Ibid.*, p. 677 (I, 4).

« O hoher Baum im Ohr! »¹). Cet affaiblissement du poète dans l'espace du poème le renvoie à ses propres limites, à l'image de son incapacité à dire le monde, dans plusieurs sonnets :

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...²

Pomme entière, poire et banane,
groseille verte... Tout ceci dit
la mort et la vie dans la bouche... Je me doute...

Au sonnet I, 15, on retrouve un usage similaire de la ponctuation, qui met en valeur les difficultés à dire du sujet lyrique :

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.
... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen –³ ...

Attendez..., c'est bon... Il est déjà en fuite.
Un peu de musique seulement, un trépignement, un fredonnement –

Dans cet extrait, la difficulté à dire apparaît dans l'emploi répété des points de suspension et l'utilisation du tiret qui referme cet ensemble. La recherche du mot juste est alors liée aux sens : le goût tout d'abord, l'ouïe ensuite, avec l'image d'un sujet lyrique qui tend l'oreille. La reformulation finale, avec l'emploi de la juxtaposition, est au fond enclenchée par l'emploi des points de suspension au début du vers : le silence engendre ainsi le poème, qui se développe non dans la certitude, mais dans l'incertitude.

Au sonnet II, 10, enfin, le poète annonce : « Les mots se rendent tendrement au plus près de l'indicible... » (« Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus... »⁴). Dans ces trois sonnets, l'emploi des points de suspension appuie la représentation d'un sujet lyrique qui doute, notamment avec l'usage du verbe *ahnen* dans le sonnet I, 13. En effet, dans *Les Sonnets*, seul le divin se trouve en pleine possession des pouvoirs surnaturels hérités d'Orphée, comme le souligne le sonnet II, 19 :

[...] Nur dem Aufsingenden säglich. [...] Dicible uniquement par le chanteur.
Nur dem Göttlichen hörbar.⁵ Audible uniquement par le divin

Comment le sujet lyrique pourrait-il appartenir aux chanteurs, alors qu'il ne dispose que d'une « étroite lyre » (« die schmale Leier »⁶) ? Rilke souligne l'importance de l'amuïssement progressif du poète dans *Les Sonnets*, amuïssement paradoxal puisque le « je » produit tout de

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

² *Ibid.*, p. 683 (I, 13).

³ *Ibid.*, p. 684 (I, 15).

⁴ *Ibid.*, p. 701 (II, 10).

⁵ *Ibid.*, p. 708 (II, 19).

⁶ *Ibid.*, p. 676 (I, 3).

même cinquante-cinq sonnets, célébrant l'image d'un Orphée issu des temps anciens, toujours en possession de ce haut chant qui a fait sa renommée.

Cette matérialisation du silence, Rilke la multiplie dans ses *Sonnets*. Un souffle particulier s'étend alors sur l'espace poétique, où les points de suspension et les tirets manifestent le moment où la pensée se construit. D'ailleurs, en allemand, le tiret se dit *Gedankenstrich*, le *trait de la réflexion*. Le lecteur assiste alors à une redéfinition du poème, qui exhibe ces moments de silence extérieurs (l'intérieur n'étant pas marqué par le silence puisqu'il y a pensée) : « Mais les airs... mais les espaces... » („Aber die Lüfte... aber die Räume...“¹). Les interrogations incessantes du sujet lyrique sont l'occasion d'inscrire le silence sur la page : « Où sombre-t-elle hors de moi ?... Une enfant presque... » („Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast...“²). Ses questions, généralement sans réponse, exhibent alors l'échec du sujet lyrique, qui ne dépasse pas la difficulté à dire, et au mieux la contourne. Conscient des limites de la langue, des mots, de la poésie, le poète n'a alors plus nécessairement la prétention de pouvoir dépasser les interdits édifiés autrefois par les dieux. Le nouveau chant d'Orphée se propose ainsi de figurer le poète aux prises avec l'indicible, et non plus de célébrer la victoire du chant sur le silence de la mort. C'est cette lutte qui devient alors le centre de la réécriture.

Bien que la descente aux Enfers soit l'occasion de la saisir, de l'expérimenter au sens physique du terme, la mort est indescriptible : « Rien ne peint la douleur. Les mots sont immobiles »³. Elle ne peut se dire, voilà pourquoi le silence envahit la plupart des versions modernes du mythe, entravant l'accès à cette précieuse connaissance que pourrait délivrer Orphée : « La descente en enfer est une descente en soi. Se retourner exprime la volonté et la détermination de dire l'indicible. Du moment où Orphée voulut exprimer l'indicible, il y eut une catastrophe car cela est impossible. Eurydice meurt ou disparaît »⁴. Lors de sa mort, Roger Munier souligne ainsi la difficulté que représente le récit de l'accident qui coûta la vie à la jeune femme :

*Nul ne sut jamais comment le malheur arriva, car elle-même n'en put rien dire, qu'un jour tu trouvas morte, Orphée, au bord d'une rivière. On supposa qu'en courant affolée dans la prairie, peut-être poursuivie, ou simplement distraite, égarée déjà, en désaccord mortel avec l'apparence, elle écrasa du pied un serpent venimeux qui la piqua. Il fallait bien que ce fut un serpent venimeux, soit la forme même, vivace et dressée, de l'apparence contraire. Un de ces serpents peut-être que naguère encore tu charmais par ton chant et qui venaient onduler sans malice jusqu'à tes pieds.*⁵

¹ *Ibid.*, p. 677 (I, 4).

² *Ibid.*, p. 676 (I, 2).

³ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 55.

⁴ Adonis, *Le Regard d'Orphée*, op. cit., p. 331.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

La présence de modalisateurs (« On supposa », « peut-être »), de la négation et de la conjonction « ou », qui laisse ouvertes un certain nombre de possibilités, fait de cet épisode un moment qui échappe au sujet lyrique, pourtant omniscient dans le reste de l'œuvre. Il ne lui reste alors plus que ses hypothèses :

La quête orphique est par excellence celle de l'indicible : Orphée porte la poésie dans un monde où les mortels n'ont pas le droit d'entrer de leur vivant. La Mort ne peut être dite, mais elle est figurée depuis l'*Iliade* par le *topos* du Royaume des Enfers.¹

En descendant aux Enfers, le personnage atteint les limites de l'humain. Il devrait pouvoir revenir de l'Hadès avec une connaissance jusque là impossédée et impossédable, notamment dans *Orphée – Cantate* où Roger Munier fait d'Orphée un initiateur. D'ailleurs, alors qu'il explore les Enfers, Orphée s'interroge, multipliant les préfixes privatifs : « Mais comment la saisir, ou seulement l'approcher, dans l'impalpable qui règne ici comme l'interdit le plus infranchissable »². Mais même dans ce texte qui se confronte peut-être le moins à l'expérience de l'indicible, le personnage soulève un doute : « Je voudrais vous enseigner l'invisible. Mais saurez-vous m'entendre ? »³ Comme le sujet lyrique desnosien, qui demande à son tour « Et vous ? Ne l'entendez-vous pas ? »⁴, celui de Cocteau « chante en silence »⁵ :

Puisque rien de ce que j'écris
N'est vu, filets peuvent se tendre
Et puisque ne pouvez m'entendre
Pourquoi ne pas crier mes cris ?

Les ultra-sons qui me protègent
Trompent les oreilles des murs.
C'est ainsi que fondent mes neiges
Ainsi que tombent mes fruits mûrs.

Ainsi que je chante en silence
Ainsi que le bruit de mes pas
Déroute votre vigilance
Puisque vous ne l'entendez pas.⁶

Ces figures d'Orphée mettent en valeur l'incertitude qui plane sur l'espace poétique : la possibilité de ne pas être compris, qui coïncide dans certaines versions du mythe avec le malaise que représente la difficulté à dire :

¹ A. Mura-Brunel et K. Cogard (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 49.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 68.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1171.

⁵ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 821.

⁶ *Ibid.*

Faire l'expérience du sacré et ne pouvoir confier à personne ce « sentiment inexprimable » né de la contemplation de la « chose sacrée », par le truchement de « signes » linguistiques « desséchés » : tel serait le destin de l'initié, poète, philosophe ou prêtre (il serait difficile de préciser à quel *titre* exactement Hegel compose cet hymne) à qui incombe la garde, « dans le sanctuaire intime de [son] cœur » (comme dit Hegel vers la fin de l'hymne), du secret vu, entendu et ressenti dans la « nuit sacrée » d'Eleusis.¹

Peut-être y a-t-il dans cette incapacité à dire la mort, la sienne ou celle des autres, une infinie pudeur². Le silence au contraire « sauvegarde »³, préserve, là où la parole peut être profanatrice. Toujours est-il que les poètes récrivains qui se risquent à dire la disparition, l'envers de la vie. Le silence, dans cette perspective, est un moyen de lui donner une consistance, celle du vide, mais aussi de l'éviter, en quelque sorte.

La mort d'Orphée se dit du bout des lèvres, comme si la disparition ne pouvait être dite. Le chantré thrace affronte alors « la fureur de l'indicible »⁴. On assiste alors certainement à une angoisse profonde, qui émerge par exemple dans *Orphée, imprécation* de Mathieu Bénézet, face à « l'abîme ruisselant de larmes / coulant de ciment / l'abîme qui te dévore »⁵. Le lecteur assiste alors à la mise en mots de l'horreur, qui se traduit par l'emploi massif de la négation, dans l'ensemble de ce texte : « Orphée la barque des mots ne porte plus les souvenirs / ni éternité »⁶. Le poème joue alors avec l'inexprimable, dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, où le personnage verbalise sa propre mort, au dernier vers : « Je me tourne et te prends. – Rien n'était là. – Je meurs. »⁷. La mort se dit au présent de l'indicatif, avec une portée immédiate : Orphée disparaît physiquement au moment où l'espace poétique s'interrompt, dans l'emploi du point final et dans le blanc typographique qui suit. Comme chez Roger Munier où la mort d'Orphée coïncide avec l'amuïssement de sa voix (le second sujet lyrique prend alors le relais et nous conte la suite du mythe sans que la figure puisse s'exprimer à nouveau), chez Marie-Jeanne Durry la mort du personnage signifie la fin de l'œuvre. La mort referme ainsi *Orphée*, tout comme dans *Orphée – Cantate* où le dernier mot prononcé par le chantré thrace est « ma perte »⁸. Chez Rilke enfin, la mort d'Orphée est en

¹ P. Ducat, « Le Complexe d'Eleusis, Hegel, Hölderlin et l'épreuve des limites du langage », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 268.

² L. Lavelle évoque la « discrétion » (*La Parole et l'écriture*, op. cit., p. 136).

³ *Ibid.*

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 83.

⁵ M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 77.

⁸ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 95.

partie atténuée dans le sonnet I, 26, désignée par des adverbes de temps comme « zuletzt »¹ (à *la fin*) au premier vers ou « Schließlich »² (*finalement*) à l'initiale des tercets :

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör',
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftern an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.³

Mais toi, le divin, toi, retentissant encore jusqu'à la fin
là, l'essaim des Ménades dédaignées l'attaqua
tu as couvert leur cri par l'ordre, toi, le beau,
ton jeu édifiant s'éleva sur les destructrices.

Aucune n'était là pour te détruire la tête et la lyre,
alors qu'elles luttaient et s'arrêtaient ; et toutes les pierres
aiguës qu'elles jetaient sur ton cœur
n'étaient que douceur et faites pour écouter.

Finalement, elles te détruisirent, harrassé par la haine,
alors que ton chant séjournait encore dans les lions et les rochers
et dans les arbres et les oiseaux. D'où tu chantes encore maintenant.

Ô toi, dieu perdu ! Toi, trace infinie !
C'est seulement parce que la haine te démembra et te déchira à la fin
que nous sommes maintenant les auditeurs et une bouche de la nature.

Il est « perdu » (« verlorener »), dans un sonnet qui évite soigneusement de prononcer le mot *mort*, pour mettre en valeur la continuité du chant. Le silence ne dit rien, il contourne, comme dans « Dire l'obscur » d'Ingeborg Bachmann où le sujet lyrique « ne sai[t] dire que l'obscur » (« weiß ich nur Dunkles zu sagen »⁴). L'utilisation de l'adverbe *nur* (*seulement, uniquement, ne... que*) fait office de pivot dans le vers allemand, avec d'un côté le verbe *weißen* (*savoir*) dont la portée est réduite par l'adverbe et de l'autre le verbe *sagen* (*dire*) qui plonge l'écriture dans le dit et non plus le chanté, mais qui surtout disparaît dans la dernière strophe du poème :

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 691 (I, 26).

² *Ibid.*, p. 692.

³ *Ibid.*

⁴ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

« Mais comme Orphée je sais » (« Aber wie Orpheus weiß ich »¹). Le dire a disparu de l'espace poétique, laissant la place à cette connaissance de la vie (la suite de la strophe place le complément « la vie » (« das Leben ») en position d'accusatif), une connaissance qui échappe donc au domaine du langage. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le texte se referme sur la mention de l'œil (« ton œil pour toujours fermé », « dein für immer geschlossenes Aug »²) : le visuel a remplacé l'auditif, et le langage, qui peut être aussi bien écrit que prononcé, est soudain éclipsé. La connaissance d'Ingeborg Bachmann est sensible avant d'être langagière, elle est une expérience qui échappe à la sphère du dicible, comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry où le personnage évoque avant tout une expérimentation de l'Hadès, ce « monde inconnu »³, par les sens : « Je te sens »⁴. *Inconnu*, car échappant à toute connaissance pour l'homme, cet espace « se cache à l'homme »⁵.

C'est notamment parce que la mort et le verbe (au sens large puisque dans les textes de notre corpus ce terme très général reprend aussi bien le chant que le poème ou tout simplement la parole) sont incompatibles qu'Orphée ne peut dire cette mort. Dans *Orphée – Cantate*, il constate : « Dans la ligne du chant, je n'ai pu qu'y rejoindre Eurydice comme ombre, et sans jamais la retrouver comme Eurydice, mon chant vivant »⁶. Opposant l'« ombre » et le « chant vivant », Orphée ne peut rien ramener du royaume des morts, si ce n'est lui-même, avouant qu'il ne faut « rien prétendre rapporter de là-bas »⁷. Même

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ R. Munier, *Orphée – Cantate, op. cit.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*

Södergran, pourtant fascinée par les Enfers¹ dans « L'Enfer » (« Helvetet »), fait d'eux un espace où le silence se fait, marqué notamment par la négation et les points de suspension : « En enfer personne ne dit de paroles vides... » (« I helvetet säger ingen ett tomt ord...² ») ; « En enfer personne ne parle » (« I helvetet talar ingen »³). Personne ne parle là parce qu'il n'y a plus rien à dire, et la mort, sujet des préoccupations humaines, a disparu : « En enfer personne ne parle de la mort. » (« I helvetet talar ingen om döden.⁴ »). La « mélodie atonale » (« entoniga melodi »⁵) de la mort dans « Arrivée dans l'Hadès » (« Ankomst till Hades ») souligne elle aussi cette impossibilité à dire l'espace de la disparition, même dans le cadre de l'éloge et de l'attente impatiente. Dans le « Monolog dans l'Hadès » (« Monolog i Hades ») d'Ebba Lindqvist, enfin, on retrouve ainsi le même principe : la mort échappe aux mots. La vie et le chant occupent le centre du poème, alors même que la figure féminine assure avoir « désiré le venin » (« Jag önskade giftet ») :

Sången om solen och vindarna. Sången om havet och vågorna.
 Sången om jordens ljuvlighet, när vallmon blommor om våren.
 Sången om allt som jorden ger men ännu mera
 allt vad den inte ger. Om det som är bortanför jorden,
 om det som är bortanför människohjärtat och bortanför kärleken.
 Sången om det som är skönare än livet.
 Sången förmer än kärleken och döden.

¹ Dans ce poème de 1916, déjà, Södergran propose un éloge de l'enfer (E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 43-44) : « Oh comme l'enfer est magnifique ! / En enfer personne ne parle de la mort. / L'enfer est muré au cœur de la terre / et paré de fleurs flamboyantes... / En enfer personne ne dit de paroles vides... / En enfer personne n'a bu et personne n'a dormi / et personne ne repose et personne ne reste tranquille. / En enfer personne ne parle, mais tout le monde crie, / là les larmes ne sont pas des larmes et les chagrins sont sans force. / En enfer personne ne tombe malade et personne ne se fatigue. / L'enfer est constant et éternel. » (« O vad helvetet är härligt! / I helvetet talar ingen om döden. / Helvetet är murat i jordens inandöme / och smyckat med glödande blommor... / I helvetet säger ingen ett tomt ord... / I helvetet har ingen druckit och ingen har sovit / och ingen vilar och ingen sitter stilla. / I helvetet talar ingen, men alla skrika, / där äro tårar icke tårar och alla sorger äro utan kraft. / I helvetet blir ingen sjuk och ingen tröttnar. / Helvetet är oföränderligt och evigt. »). Dans ce poème qui accueille la mort avec enthousiasme se dit la douleur de vivre pour une jeune femme déjà malade et qui décèdera de la tuberculose à trente-et-un ans (R. Boyer, *Avant-propos* aux *Poèmes complets*, op. cit., p. 6). L'enfer n'est pas un espace craint, il représente un espoir, celui de l'absence de souffrance, thématique que Södergran reprendra plus tard dans un autre texte, « Arrivée dans l'Hadès » (« Ankomst till Hades »), texte qui referme l'édition en suédois des poèmes de la jeune femme. Encore une fois, l'enfer est un lieu attendu avec impatience, qui représente une délivrance (E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 170) : « Voici la rive de l'éternité / et la mort joue dans les buissons / sa même mélodie atonale. // Mort, pourquoi te taisais-tu ? / Nous sommes venus de loin / et avons faim d'entendre, / nous n'avons jamais eu de mère / Qui savait chanter comme toi. // La couronne qui n'a jamais orné mon front / je la dépose à tes pieds en silence. / Tu me montreras un merveilleux pays / où se dressent de grands palmiers / et où entre les lignes de colonnes / s'échouent les vagues du désir. » (« Se här evighetens strand, / här brusar strömmen förbi, / och döden spelar i buskarna / sin samma entoniga melodi. // Död, varför tystnade du? / Vi äro komna långt ifrån / och äro hungriga att höra, / vi hava aldrig haft en amma / som kunnat sjunga såsom du. // Kransen som aldrig smyckat min panna / lägger jag tyst till din fot. / Du skall visa mig ett underbart land / där palmerna höga stå, / och där mellan pelarraderna / längtans vågor gå. »). Encore une fois, la mort est « merveilleuse » (« underbart »), elle est l'espace même où la poésie peut se déployer, à l'image de cette « mélodie atonale » (« entoniga melodi ») qui referme le premier quatrain. La poésie de Södergran entend alors écouter le mutisme de la mort, et prend à rebours le mythe, dans l'espace qui le caractérise peut-être le mieux, passant alors le royaume des morts sous silence dans le poème consacré au chantre thrace.

² E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 44.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵ *Ibid.*, p. 170.

Sången förmer än sången. - Å, allting på jorden skall snart försvinna,
allt skall jag glömma, men aldrig sången.¹

Le chant sur le soleil et les vents. Le chant sur la mer et les vagues.
Le chant sur la beauté de la terre, quand le coquelicot fleurit au printemps.
Le chant sur tout ce que la terre donne, et plus encore,
tout ce qu'elle ne donne pas. Sur cela, qui est au-delà de la terre
sur ce qui est au-delà du cœur humain, et au-delà de l'amour.
Le chant plus grand que l'amour et la mort.
Le chant sur ce qu'il y a de plus beau dans la vie.
Le chant plus grand que le chant. Oh, tout sur terre disparaîtra bientôt,
tout ce que j'oublierai, mais jamais le chant.

Mais sur cet Hadès tant attendu, rien, pas un vers. Les Enfers sont comme happé par « le pays des ténèbres » (« skuggornas svalg »²). L'ombre qui inonde la plupart des versions qui évoquent la descente d'Orphée, est un moyen de ne pas dire : on peut alors penser à « l'obscur » d'Ingeborg Bachmann qui aboutit en un *ébleuissement* à la fin du poème (« et ton œil pour toujours fermé / m'ébleuit », « und mir blaut / dein für immer geschlossenes Aug »³) ; les ombres de l'« Eurydice » de Gerrit Engelke où Orphée « irradie les ombres » (« zerstrahle die Schatten »⁴) ; ou encore les ténèbres trakiennes. Dans l'ombre les couleurs et la lumière disparaissent, noyant les détails et des contours, réduisant le fantôme d'Eurydice à une silhouette, « Ombre glissante et muette »⁵ chez Roger Munier, femme insaisissable chez Marie-Jeanne Dury, ce « Rien »⁶ qui referme le texte.

Pour essayer de dire l'extinction de la vie, c'est alors tout un dégradé de lumières et d'ombres qui se dessine dans ces versions du mythe, comme dans *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel où le personnage féminin arrive sous « Les brûlantes étoiles // Vives d'obscurité »⁷, oxymore qui souligne la tension entre vie et mort. De même, « Orphée agonisant » de Jouve s'ouvre et se referme sur cette variation :

La lumière du jour est à peine voilée
[...]
La lumière du jour est à peine brisée.⁸

Du voile à la cassure, la diminution de la lumière souligne aussi la circularité du texte, qui par le biais de l'euphémisme de la mort, figurant la lente agonie du personnage. Heurtant la

¹ E. Lindqvist, "Monolog i Hades", *op. cit.*

² *Ibid.*

³ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 42.

⁴ G. Engelke, *Rhythmus des neuen Europa, Gedichte*, *op. cit.*, p. 80.

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 72.

⁶ M.-J. Dury, *Orphée*, *op. cit.*, p. 77.

⁷ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 32.

⁸ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, *op. cit.*, p. 156-157.

surface de l'impossibilité à dire, cette poésie particulièrement sombre exploite alors les possibilités de l'obscurité, « Noireur du soleil pur »¹ dans « Fatal ». L'obscurité des Enfers, ce motif récurrent, souvent associé au silence, n'est alors pas seulement un élément de décor, elle figure l'indicible de la mort, seul moyen de contourner la difficulté à formuler cette expérience qui échappe nécessairement à l'homme. Le sujet lyrique se trouve alors « Dans l'attente des mots // Pourvoyeurs secrets / Du sens à débrider »². Mais la libération de la signification peine à se réaliser.

III. Repousser les limites

Dans un entretien avec Houria Abdelouahed, Adonis commente les vers du premier des *Sonnets à Orphée* de Rilke et la place du personnage dans *Commencement du corps fin de l'océan* :

Orphée, pour moi, est le symbole de cet homme qui sait traverser des épreuves et les dépasser. Il est descendu en enfer vivant et est revenu vivant. Deuxièmement, la mort est combattue par le chant et la musique. Le chant anime l'être, le réanime, le vivifie et l'aide à affronter l'enfer où il vit. Orphée est un mélange de magie et de catastrophe.³

La représentation du chanteur thrace est liée à un *combat*, une *traversée des épreuves* qui fait écho à l'épisode de l'expédition des Argonautes et à celui de la descente aux Enfers. Orphée *affronte*, faisant face aux extrêmes de la beauté (c'est le *carmen*, la « magie évoquée ici) et de l'horreur (la « catastrophe »). Le chant serait alors ce point de rencontre entre ces deux éléments antithétiques, le medium permettant d'aller au-delà des limites imposées par les dieux, notamment lorsqu'Orphée descend chercher celle qu'il aime dans un espace habituellement interdit aux vivants. Le mythe place ainsi sous les yeux du lecteur-auditeur la lutte, certes vaine, de l'humain face à l'une des lois immuables de l'existence⁴. Toute la question de la temporalité, de la permanence, de l'éternité et surtout de leur remise en question, se cristallise dans cet espoir, que nombre de poètes jugent insensé, comme Marie-Jeanne Durry et Roger Munier qui en font un « espoir dément »⁵, une « espérance folle »⁶ ou

¹ *Ibid.*, p. 159.

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 32.

³ Adonis, *Le Regard d'Orphée*, *op. cit.*, p. 330-331.

⁴ G. Bucher, « Le Rêve d'Orphée à propos de *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot », dans *Religiotiques*, 15, 1997 : « Mobilisé par le deuil comme nul autre avant lui, Orphée ira donc jusqu'à mettre en cause l'économie du monde religieux qui est le sien. Il refuse le partage traditionnel des mondes : le confinement des morts dans leur tombeau au bénéfice des vivants. Là où chacun était convié d'accepter ou du moins de mimer la loi d'un mutuel consentement, il remet tout en cause et dénonce le mensonge de l'ordre religieux immémorial ».

⁵ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 67.

⁶ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 60.

une « folle requête »¹ : « Je voulais te rejoindre, Eurydice aimée, follement te reprendre à la mort »². Et le refus de la mort d'Eurydice s'accompagne d'un autre refus, celui de sa propre mort. En effet, dans la persistance du chant après le démembrement du personnage, comment ne pas voir là la répétition de ce refus, dans sa radicalité, sa capacité de privation, sa limitation des possibilités de l'être ? Le pouvoir de la poésie se tient alors dans cette volonté de dépassement :

Où que tu sois, je voudrais, non : je veux te rejoindre.

J'ai toujours vaincu la distance par mon chant. Que ce soit celle qui sépare les règnes dans la nature ou celle qui dresse les hommes contre les hommes. J'ai effacé la distance blessante et mis fin à l'exil.³

La transition, du conditionnel à l'indicatif, souligne l'importance du défi d'Orphée (« j'oserai »⁴). Le mythe met alors en scène celui qui a pourtant conscience des limites de son entreprise, qu'il qualifie d'« impossible »⁵ : « mais je la tenterai. Que j'y parvienne ou non sera aux mains des dieux »⁶. La descente aux Enfers se définit alors comme un au-delà des limites de l'homme⁷, chez un personnage qui tente d'échapper au cours du temps.

Effacer la distance, voilà la puissance du chant d'Orphée dans la réécriture de Roger Munier. Cette réduction de l'éloignement, le pouvoir de rapprocher ce qui semble incompatible fondent l'espoir fou du personnage, qui se tient dans la tension entre le verbe *rejoindre* et le groupe nominal « l'écart ». La poésie est une arme⁸ dans cette lutte contre la mort chez Roger Munier, elle est aussi une « menace »⁹ chez Marie-Jeanne Durry, ou un « assaut »¹⁰, que le chantre thrace lance vers l'organisation du monde, contre le cycle de la vie : « *tu voulus conjurer le péril une fois encore et te mis à chanter* »¹¹. Orphée peut alors

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶ *Ibid.*

⁷ M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 183: « le mythe aide l'homme à dépasser ses propres limites et conditionnements, l'incite à s'élever "auprès des plus grands" »

⁸ On retrouve déjà cette idée chez Ballanche, où selon Tibi « la lyre d'Orphée est une arme, un moyen de conquête, [...] paradoxalement pacifique » (*La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 191), ou chez Hugo, dans les *Odes et ballades*.

⁹ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 32.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 65.

pénétrer dans « *un domaine interdit aux vivants* »¹ où il « chevauchai[t] les étoiles »² dans *Eurydice désormais*, en défiant la mort³. Dans *Tombeau d'Orphée*, enfin, « Amant privé de mort il affronte la mort »⁴. La descente aux Enfers, première victoire contre la disparition, est un moment de lutte.

1. Affronter la mort

La caractéristique majeure du *carmen* dont les poètes de notre corpus entendent hériter se trouve dans sa capacité à affronter « l'horreur »⁵, que ce soit la mort ou les dieux, et à dépasser les autres sons, notamment le chant des sirènes ou les cris des Ménades. Le chant est ainsi représenté en « vainqueur »⁶, « Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée »⁷. Ce qui frappe à la lecture des textes de notre corpus, mais aussi des versions qui ont pu les précéder, notamment au dix-neuvième siècle, c'est la puissance de la mélodie du chantre thrace, qui chez certains auteurs ne semble pas faiblir.

Dans *Les Sonnets à Orphée*, par exemple, le chantre thrace tente de couvrir le son qu'elles produisent par son chant alors qu'elles tentent de le réduire au silence :

hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.⁸

tu as couvert leur cri par l'ordre, toi, le beau,
ton jeu édifiant s'éleva sur les destructrices.

Le verbe *übertönen* (*dominer, couvrir* par le son) nous renvoie à la réécriture de Munier, bien plus tardive. Le chantre thrace est ainsi représenté aux prises avec les Ménades, alors que dans le premier quatrain le chant a toujours l'avantage sur les cris de ces dernières, qui chez Roger Munier deviendra « exaltation sauvage et bientôt mortelle »⁹, « fureur aveugle »¹⁰ :

¹ *Ibid.*, p. 67.

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 39.

³ Muriel Stuckel précise que ce défi n'est pas gagné d'avance : ce n'est pas réellement le chantre thrace qui défie la mort, mais la mort qui le défie, « Mais le temps te défiait » (*Ibid.*).

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 66.

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 99.

⁶ G. de Nerval, *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*

⁸ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 691 (I, 26).

⁹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

« Egarées, à demi-nues, elles courent à la suite du dieu, agitant des thyrses et poussant des hurlements sauvages »¹. Mais dans la version de Rilke comme de Roger Munier, nous l'avons vu, le chant persiste après le démembrement : Rilke évoque ainsi la « trace infinie » (« unendliche Spur »²) du personnage dont la mélodie persiste « encore » (« noch »³), tandis que Roger Munier décrit sa permanence avec cette tête qui « chante encore »⁴.

Les Ménades sont des êtres violents, « monstres blonds aux paupières funèbres »⁵ chez Jouve, qui sont tout le contraire d'Orphée. Le son qu'elles produisent est plus proche de celui des animaux que des humains, notamment chez Rilke, qui évoque dans le premier sonnet le « cri » (« Schrei »⁶) des « animaux du silence » (« Tiere aus Stille »⁷) et dans le sonnet I, 26 utilise le même réseau isotopique au sujet des Ménades : « leur cri » (« ihr Geschrei »⁸). Orphée affronte le cri et le bruit, son chant semble être la réponse harmonieuse au chaos du monde, un moyen d'« [ordonner] les crieurs » dans le sonnet II, 26⁹ :

Wie ergreift uns der Vogelschrei...
Irgendeinmal erschaffenes **Schreien**.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen **Schreien** vorbei.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)
treiben sie ihre, des **Kreischens**, Keile.

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,
wie die losgerissenen Drachen
jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen,

windig zerfetzten. – Ordne die **Schreier**,
singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
tragend als Strömung das Haupt und die Leier.¹⁰

Comme il nous saisit le **cri** de l'oiseau...
N'importe quels **cris** une fois poussés.
Mais les enfants déjà, qui jouent dehors,
piaillent, bien loin du vrai **cri**.

Crier le hasard. Dans l'interstice
de cet espace du monde (dans lequel pénètre le **cri**
protégé de l'oiseau, comme des homme dans les rêves –)
ils enfoncent les coins de leur **piaillement**.

Hélas, où sommes-nous ? Toujours encore plus libres,
comme des cerfs-volants errants
nous les suivons à mi-hauteur, avec des bords de rire,

déchirés par le vent. – Ordonne les **crieurs**,
dieu chantant ! qu'ils se réveillent en bruissant,
portant comme le courant la tête et la lyre.

¹ *Ibid.*, p. 95.

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 692 (I, 26).

³ *Ibid.*

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 100.

⁵ P-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 156.

⁶ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 691 (I, 26).

⁹ La place de ce sonnet, exactement symétrique au sonnet I, 26 qui représente la mort du personnage, n'est pas à prendre à la légère. Le poème II, 26 est une réponse au premier.

¹⁰ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 713 (II, 26). Nous soulignons.

Dans ce sonnet du cri, le chant d'Orphée rejoint celui du sonnet I, 26 qui définissait la mélodie par « l'ordre » (« Ordnung »¹) et que l'on retrouve ici avec le verbe *ordnen* (*ranger, classer, ordonner*) à l'initiale du dernier tercet. Le monde se caractérise par ce son brutal, caractéristique des animaux et des enfants dans *Les Sonnets à Orphée*, tandis que le poète rejoint l'ordre, qui n'est autre que l'harmonie apollinienne². Rilke associe à nouveau le vent (« windig »), le chant (« singender ») et « la lyre » (« die Leier ») qui referment le poème et soulignent la portée de la victoire de la mélodie sur le chaos du monde.

Dans *Orphée – Cantate*, l'épisode de l'expédition des Argonautes est alors l'occasion de mettre en scène la puissance de la mélodie : « mon chant couvrit leur voix »³. Les sirènes sont ainsi représentées comme « d'étranges créatures »⁴ qui portent un chant, mais contrairement à Orphée représentant de l'apparence, elles se risquent au « chant d'abîme »⁵. Comme les sirènes d'Apollinaire aux « mortelles chansons / Dangereuses et inhumaines »⁶, la mélodie des sirènes de Roger Munier est « pur[e] »⁷. Dans les deux cas, elles sont porteuses de mort et en même temps incarnent le double inversé d'Orphée : chez Roger Munier, elles se caractérisent par leur « appel mélodieux et terrible »⁸ ; chez Apollinaire, elles sont « mortelles »⁹, « maudit[e]s »¹⁰. Le chant d'Orphée ne se contente donc pas d'être seulement un chant d'amour adressé à Eurydice ou bien un chant de deuil, il est aussi une arme, pour combattre ces êtres maléfiques.

Si le chant est une élévation, que l'on retrouve dans l'expression « haut-lyrisme »¹¹, il s'avère que dans cette réécriture il s'agit bien d'élever le ton pour surpasser le chant des

¹ *Ibid.*, p. 691 (I, 26).

² F. Barbotin, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, op. cit., p. 14 : « Le poète rilkeén doit revivre la passion d'Orphée dont la voix survécut aux cris des Ménades (La passion d'Orphée déchiré par les Ménades est relaté dans le dernier poème du premier cycle, lequel retrace ainsi le mythe fondateur de la poésie rilkeénne ; la deuxième partie des *Sonnets à Orphée* se présente comme une actualisation et une illustration du mythe) ; il lui faut, avant d'atteindre le silence où persiste la « trace infinie » du chant orphique, affronter et surmonter les bruits. » Il ajoute (*Ibid.*, p. 19) : « Les bruits s'interposent entre nous et le silence qu'ils dissimulent comme derrière un écran. Dans la mesure où la poésie doit naître du silence, sa terre natale, sa terre d'élection et son domaine fertile, les bruits font également écran à la poésie. »

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 168.

⁷ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 23.

⁸ *Ibid.*

⁹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 168.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J-M. Maulpoix rappelle ainsi dans *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 14-15, l'importance de l'élévation dans le lyrisme, citant Baudelaire qui vise « une beauté supérieure », Jouve qui définit la poésie comme étant « l'expression des hauteurs du langage » ou Novalis qui la considère comme « l'élévation de l'homme au-dessus de lui-même ».

sirènes. Le duel ne se fait pourtant pas sans dommages. Chez Roger Munier, Orphée avoue : « J'eus de la peine à le couvrir »¹. Alors que dans *Les Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes le chant d'Orphée « [soumet] la voix des vierges »², la mélodie de l'Orphée de Roger Munier n'apaise pas les sirènes, elle recouvre leurs voix :

Mon chant fut non pas le plus fort, mais le plus adroit. Il détourna l'attention des marins en cet endroit maléfique et leur permit de poursuivre la route. C'était un chant d'abîme aussi, mais qui nommait l'abîme. Nommant l'abîme, il avait le pouvoir, le sombre éclat du chant même de l'abîme. Il était son égal. Mais, le nommant, justement, il en gardait. Il l'indiquait, le désignait, faisant signe vers lui, lui faisant signe. Un signe juste, entendu, complice.³

Son chant ne se situe pas sur l'échelle de la quantité et de la hauteur (« le plus fort »), mais bien sur celle de la qualité (« le plus adroit »), reprenant la métaphore de l'équilibre qui traverse ce passage (« J'assurais, par mon chant, l'équilibre du parcours »⁴). Le chant se définit alors comme un *détour* (« Il détourna l'attention »⁵), qui passe non pas par la mélodie, mais par la nomination, avec la répétition obsédante du verbe *nommer* dans ce passage. Roger Munier définit alors ce qui différencie la musique de la poésie : le dire et la désignation. C'est ce qui fait la force d'Orphée depuis l'Antiquité, car il ne faut pas oublier que chez Ovide déjà, le chant d'Orphée est avant tout une parole (« ait »⁶, nous dit le texte) qui délivre la vérité : « je dis la vérité » (« vera loqui »⁷). Le chant des *Métamorphoses* tente de *convaincre* les divinités, il n'est pas uniquement charmeur, au sens musical du terme :

haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
iuris erit uestri ; pro munere poscimus usum.⁸

elle aussi, lorsqu'elle aura vieilli et vécu un juste nombre d'années,
elle sera soumise à votre loi ; je ne demande pas un don, mais un usufruit.

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 23.

² A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 78.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Ovide, *Metamorphosen*, op. cit., p. 510.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 512.

Le discours direct d'Orphée rappelle fortement celui des orateurs sur le forum¹, quittant le domaine de la pure musique pour celui de la rhétorique. C'est la combinaison de cette dernière à la musique qui parvient à faire plier les dieux des Enfers, et non la musique seule. Roger Munier consacre alors le pouvoir de la poésie, alliance des mots et du son.

Cependant, lors de la mort d'Orphée, on est frappé par le silence qui frappe le personnage. Autant l'épisode des Argonautes met en valeur la puissance de la mélodie d'Orphée, autant le démembrement par les Ménades semble prendre ses distances avec elle. Alors que le chanteur thrace affronte « *les Femmes* »², la narration de sa mort s'effectue à la troisième personne, sans que nous ayons accès aux derniers mots du personnage :

*Tu ne saurais dire d'où viennent les coups, tant ils sont nombreux. Ils pleuvent et, à l'un d'eux, plus mortel, tu t'effondres. Alors, dans leur délire, elles se précipitent sur toi et te déchirent, comme elles font, dans l'extase, des bêtes sacrifiées.*³

Le meurtre d'Orphée est un « délire », à la fois excitation extrême de l'« extase » et moment où la parole devient incohérente⁴. Mais il faut peut-être aussi se risquer à comprendre ce « délire » avec la rime qui a fait la fortune de ce terme dans la tradition des réécritures : « délire », « lyre », que l'on retrouve notamment chez Apollinaire (« Du Thrace magique, ô délire ! / Mes doigts sûrs font sonner la lyre »⁵). Le *délire*, dans cette perspective, c'est le meurtre de la lyre, si l'on s'autorise à voir dans la syllabe *dé-* le préfixe privatif. On comprend alors mieux le silence qui frappe Orphée : si sa voix ne nous parvient pas, il n'est pas non plus question de son chant comme dans la version rilkéenne. La tête enchantée d'Orphée n'apparaît que plus tard, dans la toute dernière section d'*Orphée – Cantate*, soulignant qu'au moment de l'affrontement avec les Ménades, le chant laisse place au vide.

Chez Jouve, les cris des Ménades emplissent le texte, comme pour figurer le débordement du chanteur thrace face à celles qui l'envoient dans l'Hadès, pour de bon cette fois :

Ménades retentissantes organisées
Vous qui occupez les sommets des crêtes
De ce monde inhumain qui n'aime plus l'amour
Estuaires de guerre aux cuisses écartées
Ménades de sommeil qui hurlez à la mort
Du chanteur, furies d'or et d'autorité
Mes sœurs soyez armées soyez nues soyez ivres

¹ Pour Béague, « Le chant se présente sous la forme d'un plaidoyer rhétorique, d'une argumentation vraie et juridique, marque de la mentalité romaine, qui d'une réflexion philosophique sur le destin passe à une perception du destin traduite en termes juridiques » (*Les Voix d'Orphée, op. cit.*, p. 59).

² R. Munier, *Orphée – Cantate, op. cit.*, p. 96.

³ *Ibid.*

⁴ *TLFI*.

⁵ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée, op. cit.*, p. 146.

Dévorez ce que mon cœur vous a créé.¹

Ce poème d'une extrême violence met en valeur le cri de celles qui mettent à mort le chancre thrace, dès le premier vers avec l'adjectif verbal « retentissantes » qui fait d'elles une instance dynamique. Le sémantisme des verbes *retentir* au premier vers et *hurler* au cinquième appuie la représentation de ces « furies ». Pourtant cette fois, il n'y a pas de chant à leur opposer : le poème, dépourvu presque entièrement de ponctuation, rejoint le tumulte, avec une énumération d'impératifs dans les deux derniers vers, appel à la violence, que l'on trouvait déjà dans le premier « Orphée » :

Enfin les créatures de la terre humide
Horribles creux offerts à tous les vents
Suavités bombées et chaudes et l'odeur
De marécage et de rose sous les cratères
Qui mordent ! Lacérez-moi de vos dents
Vulves féroces ! pénétrez ma chair coupable.
La lyre tout en haut tenant son chant tué
Toujours en haut du bras expirant, portée.²

Le chant apparaît cette fois, mais il est immédiatement détruit : « chant tué » ; « expirant ». Il est certes une élévation (« Toujours en haut du bras » ; « portée »), mais cette dernière ne parvient pas à surpasser les cris des Ménades. L'Orphée de Jouve bascule alors lui-même dans l'exclamation, à deux reprises : « Qui mordent ! » ; « Vulves féroces ! » Cette ponctuation coïncide avec des termes renvoyant à la violence de ces femmes, avec l'adjectif « féroces » et le verbe *mordre*. Ici, il ne s'agit pourtant pas d'un échec, mais bien d'un appel vers la mort pour rejoindre celle qu'il aime, comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide :

Quod si fata negant ueniam pro coniuge, certum est
nolle redire mihi ; leto gaudete duorum.³

Si les destins refusent cette faveur à mon épouse, il est clair
que je ne veux pas revenir à la surface ; réjouissez-vous de notre mort à tous les deux

Le refus de la vie par Orphée est un geste d'amour, dans l'œuvre de Jouve comme dans celle d'Ovide : le personnage incarne alors la fidélité par-delà la mort.

2. Refuser la disparition

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 158.

² *Ibid.*, p. 155.

³ Ovide, *Metamorphosen*, op. cit., p. 512.

La plus grande fidélité d'Orphée, « avec sa lyre sans bornes »¹, repose sur son refus de la mort². Dans *Orphée – Cantate*, retrouver Eurydice répond à un impératif du personnage masculin :

Mais j'irai, oui j'irai t'y reprendre. Après tant d'aventures extrêmes, confiant encore dans mon pouvoir, j'oserai, plein d'amour et ne doutant pas de l'amour, jusqu'à tenter celle-là.

A l'horreur de ma peine correspond cette espérance folle. Elle m'anime sourdement, au moins comme espérance folle et confiance encore dans le pouvoir qui m'habite...³

Les répétitions (« j'irai », « pouvoir », « amour », « confiant » et « confiance », « espérance folle »), soulignées par l'usage de l'adverbe « encore », structurent ces deux paragraphes, qui referment la première partie de l'œuvre. La ponctuation étire alors l'espoir du chanteur thrace : défier le temps, retrouver celle qui est morte, bouleverser le cours de la vie. La plupart des versions reprenant le personnage d'Eurydice représentent ainsi Orphée venant « chercher un être aimé / jusque dans l'ombre » (« hämta en älskad / skugga opp »⁴) :

Orfeus, Kalliopes son, kom i lundernas
sus som körar för vår sjungande tropp
och ur de mörka och ensamma stundernas
Hades hämta en älskad
skugga opp.⁵

Orphée, fils de Calliope, vint dans le murmure
des bois qui s'avancent vers notre troupe de chanteurs
et pendant les heures sombres et solitaires
traversa l'Hadès pour chercher un être aimé
jusque dans l'ombre.

Le dépassement de soi est souligné par l'emploi de la postposition « opp » (variante de *upp*) qui referme le poème. Bo Bergman met d'ailleurs en valeur l'ascendance divine du personnage, par cette apposition : « Kalliopes son ». Orphée, fils d'une muse, pourra alors s'engager au royaume des morts, avec l'espoir d'en revenir. Chez Hermann Broch, dans « Virgile à la suite d'Orphée » (« Vergil in des Orpheus Nachfolge »), le personnage franchit les limites imposées par les dieux et les lois de l'existence, signe de son refus d'acceptation du destin réservé aux humains :

Und es muss der Mensch, da ihm das Göttliche auferlegt ist,
stets aufs neu die Grenze überschreiten und hinabsteigen
zu dem Ort jenseits des Menschhaften, ein Schatten
am Ort des wissenden Vergessens, aus dem Rückkehr schwer wird

¹ R.M. Rilke, lettre du 5 février 1914 adressée à Magda von Hattingberg, *Correspondance*, op. cit., p. 265.

² M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 175 : dans l'espace du mythe, « l'homme archaïque n'accepte pas l'irréversibilité du Temps ».

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ B. Bergman, *Valda skrifter*, op. cit., p. 28.

⁵ *Ibid.*

und nur wenigen gelingt.¹

Et il faut que l'homme, alors que le divin s'impose à lui,
franchisse toujours la limite et dépasse de façon nouvelle
le lieu de l'au-delà de l'humanité, une ombre
au lieu de l'oubli conscient, devient lourde au retour
et peu réussissent.

Mais c'est aussi parfois Eurydice qui lutte contre la disparition, notamment dans les œuvres contemporaines, comme chez Muriel Stuckel ou Agneta Enckell. Ainsi, dans *Falla (Eurydike)*, la variation autour de la négation des verbes *vouloir* et *tomber* met en valeur la révolte du personnage contre son destin :

vill	falla	veut	tomber
inte	falla	ne pas	tomber
	falla		tomber
	falla		tomber
	falla		tomber
	falla		tomber
vill	falla	veut	tomber
vill	falla ²	veut	tomber

Mais la mort domine. Entraîné vers le fond par la syntaxe totalement décousue, le personnage disparaît dans le tiret qui referme le poème. De même, dans *Eurydice désormais*, le passage de la vie à la mort n'est en aucun cas accepté par la jeune femme, qui lutte contre la disparition, comme le souligne l'emploi de la négation :

Tenter de s'échapper
Ne pas sombrer

Ni se froisser
Ni se replier

Mais accuser
La fêlure du gouffre³

Muriel Stuckel creuse l'écart entre la *tentative* du premier vers de cet extrait (« Tenter »), à l'affirmative, et l'annihilation, avec les multiples négations : « Ne pas » et « Ni... Ni... ». Mais la stabilité de l'infinitif et des négations syntaxiques condamnent le personnage.

On observe alors deux catégories de poètes : ceux qui dépeignent un Orphée proche de l'acceptation et du renoncement, et ceux qui représentent son refus absolu du décès de sa jeune épouse. Cette distinction conditionne les raisons qui poussent Orphée à descendre aux Enfers, mais aussi celles qui expliquent son échec final. Ces deux types de réécritures s'opposent d'abord dans le système verbal utilisé pour évoquer la jeune morte. Si pour Jouve

¹ H. Broch, *Gedichte*, op. cit., p. 150.

² A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 15.

³ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 22.

Eurydice a définitivement disparu (ce qui fonde l'intense désespoir de son Orphée), c'est essentiellement parce que ce personnage se trouve déjà aux temps du passé : elle est « la morte irréparable qu'il aimait »¹. L'utilisation de l'imparfait fait d'Eurydice une figure morte à jamais, ce qui rend la descente aux Enfers totalement vaine. D'ailleurs, son Orphée ne descend pas explicitement aux Enfers :

Amour vertigineux que je ne peux revoir
Pour la sauver des morts !²

Jouve fait ainsi de la mort d'Eurydice un voyage sans retour, comme le souligne la négation du verbe *pouvoir*. De la même manière, l'Eurydice d'Ebba Lindqvist se trouve dans le prétérit et le plus-que-parfait, temps du passé révolu : « Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ? » (« Vem hade sagt att jag ville följa dig, Orfeus ? »³). Elle ne remontra pas avec lui, non pas parce qu'Orphée se retourne et la condamne, mais parce qu'elle le refuse.

A l'inverse, l'Orphée de Roger Munier évoque son épouse au présent de l'indicatif : « Tu n'entends ni ne vois, tu ne sens »⁴. L'usage de la négation exprime une privation des sens, mais le personnage féminin est toujours présent, encore sujet des verbes. L'emploi du présent la maintient ainsi à la surface du poème, alors même qu'elle a quitté le monde, paradoxe que souligne Orphée lui-même : « Je t'ai perdue, mais je te retiens encore un instant, lourde absente, dans le poids mort de ton absence »⁵. *Retenir* est un terme-clé dans la représentation d'Orphée en deuil, qui refuse la mort. Cette ultime tentative fonde l'image d'une Eurydice omniprésente tout en étant absente. La complexité de l'œuvre de Roger Munier se trouve alors dans cette tension, entre la représentation très concrète d'un « cadavre »⁶ et tout un réseau d'euphémismes renforcés par l'emploi du présent de l'indicatif, que l'on retrouve ailleurs dans notre corpus, pour retenir Eurydice à la surface du poème, atténuer la portée de sa mort et rendre peut-être moins fou l'espoir d'Orphée.

Ainsi, la figure féminine ne meurt pas, elle *disparaît* dans de nombreux textes. Chez Roger Munier, Orphée la « sen[t] depuis qu'elle a disparu »⁷ : « *La régnante au vaste empire a disparu sous la terre, réduite au plus étroit espace, de toutes parts cernée de nuit* »⁸. Eurydice n'est pas seulement « *réduite* » dans l'espace de la mort, elle l'est aussi dans le

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155.

² *Ibid.*

³ E. Lindqvist, op. cit., p. 83.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 58.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

domaine des mots : *disparaître*, c'est « cesser de paraître au regard, d'être visible »¹. Or il ne s'agit pas que de cela : *mourir*, c'est bien « cesser d'exister »². Si dans les deux cas l'interruption est nette, la portée est bien différente puisque elle laisse place à l'espoir d'Orphée, lui qui voudrait la retrouver. Si Eurydice n'a *que* disparu, ces retrouvailles appartiennent linguistiquement au royaume du possible. Or c'est un terme relativement fréquent dans notre corpus pour désigner la mort des personnages.

Ainsi, dans *Orphée – Cantate*, la terre lui a « ravi Eurydice »³, elle dont le corps mort est « là »⁴ mais dont l'esprit est ailleurs : « tu es partie »⁵. Tandis que chez Marie-Jeanne Durry Orphée voudrait « Te ravir, te porter dans mes bras repliés »⁶. Le rapt d'Eurydice par la mort ou par-delà la mort fait de la descente aux Enfers un enlèvement où son épouse pourrait revenir entière. Il semblerait qu'Eurydice « s'est qu'absenté[e] un temps »⁷. Le verbe et le groupe prépositionnel soulignent le caractère éphémère de sa mort. Dès lors, son retour sur Terre est envisageable. La deuxième partie d'*Orphée – Cantate* s'ouvre sur ces mots : « *Eurydice n'est plus.* »⁸. La négation syntaxique vient souligner le passage d'un état à un autre, ce que renforce ici l'utilisation du verbe *être*, au sens d'*exister*. La phrase est simple, contrastant avec la longueur habituelle des périodes de Roger Munier, mettant en valeur l'enjeu de cet épisode. Alors qu'il descend aux Enfers, « le lieu seulement de sourdes ténèbres qui la retient »⁹, Orphée vient enfin chercher « la dernière venue parmi vous »¹⁰, avec le verbe *venir*, qui contourne la mort. Pourtant, « Tu es reprise par l'Hadès, Eurydice »¹¹, car la mort est « le dernier voyage »¹², « *un second voyage qui cette fois sera sans retour* »¹³. Le sujet

¹ TLFi.

² *Ibid.*

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 58 : « Tu es là et tu es partie ».

⁵ *Ibid.*

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 53.

⁷ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 58 : « Je t'ai perdue, mais je te retiens encore un instant, lourde absente, dans le poids mort de ton absence. Je ne peux croire à mon malheur et que ton corps ne soit bien qu'un cadavre entre mes bras. Il est toujours vivant pour moi, ne s'est qu'absenté un temps ».

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹² *Ibid.*, p. 90.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

lyrique contourne le terme *mort* par tous les moyens : « *Ta fin fut rapide, Orphée, et violente* »¹. Ainsi, l'Orphée de Roger Munier s'interroge à plusieurs reprises sur les modalités de cette *disparition* : « Belle et vivante Eurydice, mon tendre amour, où es-tu ? »² La question locative introduite par l'adverbe « où » prend tout son sens. D'ailleurs, Orphée poursuit cette image au paragraphe suivant : « Toi qui me comblais de ta présence au long des jours, et j'aurais voulu qu'elle fut de tous les instants, où t'en es-tu allée ? Vers quel obscur royaume de mutisme et d'ombre ? »³ L'euphémisme du *départ* appuie cette représentation : « Tu es là et tu es partie. »⁴. On retrouve ce principe dans d'autres réécritures, comme celle d'Ebba Lindqvist où Eurydice annonce :

Tro inte, att jag sörjer. Jag valde mitt liv i Hades.
Det var inte ormen, som valde mig. Det var jag som valde ormen.
Jag såg den på ängen bland blommorna. Jag önskade giftet.⁵

Ne crois pas que je pleure. Je choisis de vivre dans l'Hadès.
Ce ne fut pas le serpent qui me choisit. Ce fut moi qui choisis le serpent.
Je le vis dans la prairie entre les fleurs. Je désirai le venin.

A aucun moment le terme *mort* n'apparaît dans le « Monologue ». Il s'agirait davantage d'un transfert, de la vie sur Terre à la vie « dans l'Hadès » (« i Hades »). Mais cette deuxième vie d'Eurydice n'est-elle pas tout simplement la poésie ? Le « choix » (« valde », *choisir*, verbe conjugué dans le texte) dont il est question dans ces trois vers est un moyen de détourner l'évocation, pourtant claire, du suicide d'Eurydice dans cette version du mythe. De même, l'Eurydice de Desnos « est passée par là »⁶ alors qu'il décrit un lieu où « Le bruit du monde [...] se dissout et s'endort »⁷. La mort est mise à distance par la métaphore du passage, de l'endormissement et de l'amuïssement. Les Enfers sont ainsi un espace où le temps s'abolit, à l'image du présent de l'indicatif qui peut renvoyer à la fois au passé, au présent et au futur, sans distinction⁸, un espace où ni la vie ni la mort ne renvoient aux limites de l'existence telles que le temps humain les conçoit. Le ralentissement de l'écoulement du temps s'appuie enfin sur l'allitération en [s] qui étire le vers. La mort est nommément absente des vers de

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*

⁵ E. Lindqvist, *op. cit.*, p. 83.

⁶ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 1163.

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire Méthodique du Français, op. cit.*, p. 298 : « pluralité de valeurs temporelles contradictoires » ; « le présent de l'indicatif possède une valeur nulle qui le rend apte à s'employer dans un énoncé situant un procès à n'importe quelle époque ».

Desnos, laissant au lecteur la liberté de voir dans ce « corridor »¹ l'un des couloirs qui mène aux Enfers. Dans les réécritures de Desnos et d'Ebba Lindqvist, la mort se réduit alors à sa plus simple expression dans l'adverbe de lieu *ici* : « Le bruit du monde ici se dissout et s'endort »², « Pourquoi étais-tu si sûr de me chercher ici ? » (« Varför var du så säker, att du sökte mig här? »³). Ce terme court (*ici* en français, *här* en suédois) suggère plus qu'il n'explicite, refusant de dire la mort et créant alors le désir d'un retour à la situation initiale, que la descente aux Enfers rendrait possible.

L'utilisation du verbe *perdre* participe de ce mouvement :

Et te perdant comme ombre, je t'ai perdue comme possible corps charnel, perdue
deux fois après avoir tant fait pour te rejoindre. Et perdue sans retour, puisque je t'ai
perdue comme ombre. Perdue vivante et morte ensemble, et pour jamais.⁴

La deuxième mort d'Eurydice est définitive, comme le souligne la répétition obsédante de ce verbe, ainsi que l'utilisation de l'adverbe « jamais », qui clôt le paragraphe, mis en valeur par le blanc typographique qui suit. On retrouve ce verbe chez Marie-Jeanne Durry où Orphée a « perd[u] »⁵ Eurydice. La reprise de ce verbe dans la troisième section interpelle :

Est-il vrai que j'ai pu te perdre et rester seul
Et que tu fus couchée aux plis de ton linceul ?⁶

Ce distique met en valeur la tentative, par le personnage masculin, de rapprocher la première mort d'Eurydice d'une simple perte. En effet, Eurydice peut renaître sous la forme de « la voix »⁷ et prendre la parole aux côtés de son époux. Par l'utilisation de l'euphémisme, le chantre thrace rend donc possible la naissance d'une voix pour Eurydice, à travers Orphée. Si Eurydice est « perdue et morte »⁸, on constate toutefois que l'euphémisme qui sous-tend le premier adjectif est immédiatement contrebalancé par le second, qui referme le mouvement binaire de la coordination. L'Eurydice de Marie-Jeanne Durry pose la question de son existence. La réécriture est une méditation sur la mort de l'être aimé et sur la fragilité de l'être. Eurydice ne peut donc se dire sur le mode de l'euphémisme et sa mort prend toute son importance.

¹ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1163.

² *Ibid.*

³ E. Lindqvist, op. cit., p. 83.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 74.

⁵ M-J. Durry, op. cit., p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷ La première apparition de « La Voix » se trouve à la page 72 et se poursuit jusqu'à la fin de l'œuvre.

⁸ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 18.

Dans l'œuvre de Cocteau, on retrouve l'idée qu'Eurydice n'est ni tout à fait morte ni tout à fait vivante, ce qui rend possible sa remontée des Enfers :

Voudrais-je comme Orphée une route obtenir
Et ramener chez elle une vivante morte
Sans craindre le dégoût de désensevelir.¹

Le groupe nominal « une vivante morte » participe à la représentation d'une Eurydice entre deux mondes. Le flou grammatical (qui de *vivante* ou de *morte* est le nom ?) participe à l'image d'un personnage aux contours imprécis, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre et qui par conséquent pourrait revenir à la vie. D'ailleurs, ce même vers, avec l'expression « ramener chez elle », fait de la remontée des Enfers un moment presque prosaïque, où Orphée et Eurydice pourraient *retourner chez eux* avec une étonnante facilité. Comme dans les réécritures de Roger Munier ou encore de Marie-Jeanne Durry, c'est parce qu'Eurydice se trouve dans cet entre-deux de la langue qu'Orphée envisage de lui rendre la vie.

La mort d'Eurydice et celle d'Orphée étouffent alors lentement dans l'espace poétique, comme dans *Les Sonnets* de Rilke. Si la mort est un « motif » (« Motiv »²) fondamental, au sens propre du terme puisqu'elle introduit le recueil dès la dédicace³, il s'abat comme un non-dit sur la mort, ou bien plutôt une atténuation forte. Le motif est omniprésent, mais conserve toujours un certain degré d'abstraction. En effet, si la mort d'Orphée est évoquée clairement dans le sonnet I, 26, et que celle de la danseuse, assimilée à Eurydice, se retrouve au sonnet I, 25, ce sont les seules évocations directes de la mort des deux personnages dans *Les Sonnets*. Le sommeil du sonnet I, 2, avec cette jeune fille qui « s'endormit en moi » (« schlief in mir »⁴), est ainsi associé à la disparition de Wéra, notamment dans le dernier tercet qui demande : « Où est sa mort ? » (« Wo ist ihr Tod? »⁵). La spatialisation revient dans l'utilisation de la préposition « aus » au dernier vers, exprimant le détachement de la figure féminine du chantre de Thrace : « Où sombre-t-elle en me quittant ?... » (« Wo sinkt sie hin aus mir? »⁶). La mort est un objet de méditation, bien loin du « cadavre »⁷ de Roger Munier, passant sous silence sa réalité concrète. L'Orphée de Rilke interroge surtout le chant et la poésie, ce qui explique qu'il soit l'un des Orphée de notre corpus représenté le plus comme une figure éternelle : l'éternité de l'écriture a alors absorbé l'éphémérité de l'homme.

¹ J. Cocteau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 864.

² Le terme est de Rilke lui-même qui qualifie la mort de « motif » dans le sonnet I, 2 (*Die Gedichte*, op. cit., p. 676) : « Où est sa mort ? Oh, découvriras-tu ce motif » (« Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv »).

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 671 : „Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop“.

⁴ *Ibid.*, p. 676 (I, 2).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 58.

Cette idée est développée jusqu'au non-dit dans la version d'Ingeborg Bachmann qui passe la mort d'Eurydice presque totalement sous silence, la suggérant à travers l'ombre qui traverse le texte et par le dernier vers du poème : « ton œil pour toujours fermé » (« dein für immer geschlossenes Aug. »¹). Comme dans les autres versions du mythe qui privilégient l'euphémisme, on peut souligner la pudeur avec laquelle la mort d'Eurydice est ici évoquée, avec le verbe *fermer* qui recèle à la fois de la pure simplicité et d'une grande profondeur. Les yeux fermés par la mort est un symbole courant dans la représentation du défunt, comme chez Marie-Jeanne Durry où Orphée gémit : « Que j'ai dû hélas te fermer les yeux »². L'utilisation du présent de l'indicatif dans l'ensemble du poème souligne d'ailleurs l'actualisation du personnage, alors qu'elle n'appartient pas encore au passé d'Orphée. Comme pour nous dire son possible retour, le présent transforme l'évocation de sa mort en un instant *nul*. Si le temps est suspendu par l'usage du présent, la mort n'a plus lieu (la vie non plus, mais c'est une autre question) et Orphée peut toujours retrouver son Eurydice. La mort se dit pourtant à travers la ponctuation. Le point final en est le signe visible, faisant autant partie de l'espace verbal que le silence qui l'entoure.

Ce que laisse entrevoir la multitude de ces euphémismes, c'est le détournement de la mort, que ce soit celle d'Orphée ou bien celle d'Eurydice, pour éviter l'horreur et surtout la douleur qu'elle génère. Porté à son degré le plus extrême, ce refus s'apparente d'ailleurs parfois au pur déni. L'euphémisme vient alors se nourrir d'autres procédés comme la négation. Dans ce type de réécritures, l'épouse d'Orphée n'est pas morte, voilà pourquoi son retour semble toujours envisageable. Dans « Chanson pour Eurydice », Cuttat nie farouchement : « Mon Eurydice n'est pas morte »³. La négation syntaxique a simplement pour but d'invalider la réalité de son décès. Cet épisode de la réécriture se superpose alors à une réflexion métapoétique :

Mon Eurydice n'est pas morte
et je l'arrache à son enfer.
(Les jours de feu que j'ai soufferts
c'est le vent neuf qui les emporte.)
Elle est en moi comme une lyre
de silence, comme un délire
muet d'éblouissants éclairs
jusqu'aux racines des entrailles.
Je l'aime ! Et tout mon sang tressaille
comme un grand arbre dans la chair.⁴

La mort d'Eurydice n'a cours que dans l'espace des vivants. La survie de la jeune femme se joue à un autre niveau, littéraire. En effet, il ne s'agit pas tant là de contester le récit antique

¹ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 54.

³ J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, op. cit., p. 58.

⁴ *Ibid.*

que de souligner le fonctionnement du personnage : morte dans le mythe, toujours vivante dans la réécriture. Eurydice, d'ailleurs, s'incarne dans ce chant, elle qui n'existe plus comme corps, mais qui devient pure poésie :

Je dormais, j'épiais dans un sommeil de songe
Les grands soirs murmurants d'un chant qui se prolonge,
Absente, je dormais dans ton chant, économe
L'écho d'un chant prodigue errait sur mon sommeil.¹

Eurydice se situe « dans » le chant d'Orphée, elle n'est plus qu'une « voix »² « dans ton chant qui me pense »³. Elle vient ici se confondre avec le poème, à tel point que lorsqu'Orphée se retourne il découvre que « Rien n'était là »⁴. Dans *Orphée*, Eurydice n'est que la démultiplication des « voix d'Orphée »⁵, une introspection du chanteur thrace qui trouve en lui-même ces *poèmes qui éclatent*⁶. Chez Sylviane Dupuis, enfin, Eurydice est retenue par l'espace poétique européen dans la représentation de sa mort :

Vaine,
sa plaine, vaine !
Elle errera toujours
parmi les fleurs
gelées, l'épouse perdue d'Orphée
sans yeux⁷

Le motif de l'errance est à l'image du parcours indéterminé que suivent les réécritures du mythe, que ce soit en présence d'Eurydice ou d'Orphée, quête doublement « vaine » dont la fin est déjà écrite. L'adverbe « toujours », marquant la durée, met en valeur la persistance de cette errance qui fonde l'infinie souffrance d'Orphée et qui nourrit son chant. Le paradoxe d'Eurydice trouve ainsi sa force dans la mélodie qui célèbre sa disparition et qui lui rend la vie. La clé de la réécriture se trouve certainement dans l'alliance du chant et de la mort, qui valide les pouvoirs d'Orphée et sa faiblesse. Voilà pourquoi la mort est une thématique essentielle de ce mythe : elle interroge les limites de l'humain, mais par-dessus tout celles du chant et par extension de la poésie.

¹ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 72.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 56 : « Par toi ma vie éclatait en poèmes ».

⁷ S. Dupuis, *D'un lieu l'autre, Creuser la nuit, Figures d'égarées, op. cit.*, p. 118.

Chapitre 3 : Présence du Carmen

Fascination(s)

Les limites dépassées par Orphée le sont grâce à un élément indispensable au mythe et à ses réécritures : le carmen, combinaison du chant et d'un enchantement, qui envoûte ceux qui l'écoutent. Les héritiers d'Orphée, souvent, en sont encore les porteurs, faisant de leur poème un lieu magique. L'écriture fascine, « enchante, évoque ou subjugue »¹, et les poètes se passionnent toujours pour les propriétés magiques de l'alphabet, de la langue originelle, de ces « Urworte »², ces *paroles anciennes* qui les envoûtent de Goethe à Jaccottet, et qu'il s'agit de déchiffrer, à la manière d'une mystérieuse incantation. C'est certainement ce qui rapproche le plus la poésie de la magie, cette incommunicabilité de surface, mais aussi la puissance pragmatique que le mot peut révéler³, comme dans le mythe d'Orphée :

les perturbations que certains textes poétiques font subir au système de la langue pourront être interprétées en référence avec les textes magiques qui transgressent eux-mêmes ce système, et justifieront dans certains cas extrêmes le rapprochement avec un *Abracadabra*. Mais ces points communs ne devront jamais faire oublier la différence de nature entre un texte littéraire et un texte magique. Le premier s'enferme dans la clôture du symbolique, et prend appui sur la barre de séparation entre le symbolique et le réel, barre que le second cherche précisément à effacer.⁴

En effet, la « magie métaphorique »⁵ « reste circonscrite au langage poétique, sans chercher à provoquer d'effets occultes dans la réalité extérieure »⁶. La langue devient alors « *poético-magique* »⁷, une dimension essentielle du texte poétique et qui n'est évidemment pas sans lien avec la tradition lyrique issue du mythe d'Orphée. Pour Edwards, l'écriture se définit par l'émerveillement, elle en est même inséparable : « Avant d'écrire, on s'émerveille. En écrivant, on s'émerveille toujours. Sinon, ce n'est pas la peine de commencer »⁸. Cet

¹ Y. Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 233.

² Goethe, « Urworte, orphisch », dans J-P. Lefebvre, *Anthologie de la poésie allemande*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

³ Todorov évoque ainsi la « nature performative de la magie » dans *Les Genres du discours* (cité par Vadé dans *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p.35) Pour Vadé, « tout discours magique serait ainsi "perlocutoire" » (*Ibid.*).

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p. 163.

émerveillement repose sur une capacité à s'étonner¹, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique d'Apollinaire, lui qui voyait dans la poésie un lieu où devait se développer la surprise :

*La surprise est le grand ressort nouveau. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé.*²

Cet étonnement presque fabuleux, Apollinaire le recherche, au point d'en faire un élément indispensable du processus créateur. Il l'associe à la nouveauté, cette quête d'originalité qui le fait s'émanciper par la suite des grands modèles fondateurs comme Orphée. Alors même que dans *Le Bestiaire*, la magie et la merveille traversent le recueil comme étant une caractéristique du chantre thrace³, elles constituent par la suite un élément fondamental de sa poésie, alors qu'Orphée se fait bien plus discret.

I. Le pouvoir d'Orphée

Lorsqu'un poète du vingtième siècle s'intéresse à Orphée, il cherche à en hériter. Lorsqu'Apollinaire, Norge, Södergran et d'autres encore viennent confondre le « je » avec le chantre thrace, les êtres fusionnent par-delà le temps. S'adresser à Orphée, comme le fait Rilke, suivre les traces du personnage, à la manière de Desnos, sont autant de manières de se présenter comme son digne successeur, et surtout s'octroyer le droit (ou l'espoir, c'est selon) de porter le fameux *carmen*.

1. Suspensions

Dans *Dans les années profondes*, Jouve désire en effet « retenir le temps par un charme »⁴ et « opérer [...] l'action magique qui devait suspendre le temps »⁵ : « L'horloge du temps s'était arrêtée à *midi* »⁶. Si Orphée n'est pas formellement présent dans ce texte en prose, il

¹ *TLFI* : « Sentiment d'admiration mêlée de surprise ». Pour Y. Vadé, dans *L'Enchantement littéraire*, *op. cit.*, p. 18, l'enchantement désigne les « techniques magiques, épisodes merveilleux, enfin états émotionnels ».

² G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 949.

³ La magie apparaît dès le deuxième poème : « Du Thrace magique, ô délire ! » (*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 146), tandis que la merveille est évoquée dans « Orphée » à travers les « microbes plus merveilleux / Que les sept merveilles du monde » (*Ibid.*, p. 157). L'emploi du comparatif souligne ainsi l'importance de ce motif, qui met en valeur les pouvoirs d'Orphée, suscitant l'émerveillement. Pour Vadé, *L'Enchantement littéraire*, *op. cit.*, p. 51, Orphée représente ainsi « le symbole du pouvoir poétique ». Sa disparition progressive de l'œuvre d'Apollinaire pourrait alors conduire à un essoufflement du charme, mais ce n'est absolument pas le cas.

⁴ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, *op. cit.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

s'avère que cette volonté de suspendre le cours du temps est une de ses caractéristiques dans une œuvre où son charme semble toujours opérer :

Il faut dire que je soignais au plus haut point ma toilette. C'était pour retenir le temps par un charme. Non pas pour elle, pour exciter son plaisir de me voir, mais pour la saisir dans la fuite du temps, je procédais à des ablutions minutieuses, je passais du linge propre chaque jour, je recherchais des accords, des jeux subtils entre les diverses parties de mon costume. Il m'était facile d'être élégant pour parler à son imagination, mais plus difficile d'opérer par mon élégance l'action magique qui devait suspendre le temps.¹

Alors que le sujet se prépare pour paraître devant Hélène de Sannis, personnage féminin que la critique a beaucoup comparé à Eurydice, le « charme » et « l'action magique » saisissent le moi. Le poète entend « retenir le temps », « la saisir dans la fuite du temps », « suspendre le temps », notamment en enfilant des tenues différentes « chaque jour », le singulier venant rencontrer la valeur itérative du déterminant. L'emploi de l'imparfait, aussi, permet de ralentir le cours de l'écoulement incessant du temps. En étudiant parfaitement chacun de ses mouvements (« je portais par un geste étudié la main à ma casquette »²), le poète se surprend à vouloir, comme Orphée descendant aux Enfers, interrompre la linéarité de l'existence. Mais cet instant de grâce est bien vite interrompu au moment où Hélène enclenche à nouveau l'écoulement, en proposant au sujet une activité en ville, hors de la nature, ce *locus amoenus* qui ralentit, nous l'avons vu, l'enchaînement des minutes :

« Viendriez-vous à la Cas'alta ce soir vers cinq heures prendre le thé ? J'y serai seule. »

Le jour où j'entendis cette phrase prodigieuse, je souffris pourtant, justement en raison de mon mécanisme d'adhésion qui me plaisait fort ; un premier tassement se produisait dans la matière de mon amour. Je compris qu'il faudrait continuer et faire maintenant quelque chose. [...] Il faudrait poursuivre ; il ne me vint pas à l'idée que peut-être il faudrait perdre³

Par sa prise de parole, qui interrompt le monologue du sujet masculin, Hélène brise l'enchantement qu'il avait mis en place vainement. Le verbe *venir*, qui introduit sa question, déclenche alors le mouvement, donc l'écoulement du temps, ce que confirme la juxtaposition des deux compléments circonstanciels « ce soir » et « vers cinq heures ». Sous la plume du sujet lyrique, les verbes *continuer* et *poursuivre*, accompagnés du semi-auxiliaire *falloir*, confirment la reprise du temps dans l'espace du texte. Maintenant que le charme est rompu, la linéarité reprend ses droits et avec elle l'issue fatale : « perdre », introduit par le verbe *venir*. Dans ce texte où les figures centrales sont très proches d'Orphée et Eurydice, ce rêve (certes irréalisable) d'une suspension momentanée du temps, ou tout du moins de son ralentissement, fonde le rapport du sujet à l'écriture poétique. Les reprises du mythe par Jouve sont travaillées

¹ *Ibid.*, p. 30-31.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 33-34.

en profondeur par ce désir et cette impossibilité. Voilà pourquoi dans son premier « Orphée », la lyre continue à produire une mélodie malgré la violence qui lui est faite :

Une harpe ayant plusieurs cordes brisées
Mais résistante de couleur et d'or sur le fond bleu
Acharnée, et des mains coupées
Touchent en pleurant les accords¹

La réécriture est pour lui un objet fait de « Choses longtemps serrées sur ma mémoire »². Le texte poétique devient alors un espace mémoriel, appuyé par l'adverbe « longtemps ». Jouve, fasciné par la mort du personnage, réécrit ainsi trois fois l'attaque des Ménades, étirant par là le calvaire d'Orphée, mais surtout prolongeant sa présence, à la première personne, dans l'espace poétique.

Le mythe est l'instant d'une parole qui se prolonge « jusqu'à la fin des temps »³ : « Hélas, je te redis une éternelle histoire »⁴, celle de la vie, la mort, l'amour, ces thématiques essentielles de l'humanité qui reviennent dans l'ensemble de la mythologie antique. En Orphée germe alors la foi en un mythe impérissable, comme dans la « Chanson du troubadour » (« Trubadurens sång »⁵) de Södergran, où un avatar du chanteur thrace fait écho à ces « souvenirs éternels » (« eviga minnen »⁶) que motive la réécriture. Dans *Orphée – Cantate*, le chant est alors un « déferlement ininterrompu »⁷, avec ces

mots de vents, fugaces et sitôt disparus, effacés dès que surgis, consommés dans la violence du souffle – ou insistants, insinuants, interminables, se cherchant, s'abandonnant, se reprenant, voulant sans fin, jusqu'à la chute soudaine dans le silence, l'inépuisable nom de sa course...⁸

Comme chez Rilke, la mélodie est « interminabl[e] », « sans fin », *unendlich*, caractérisée par une absence de bornes, que l'emploi du préfixe met en valeur. Les modes impersonnels s'accumulent (« disparus », « effacés », « surgis », « consommés », « insistants », « insinuants », « se cherchant », « s'abandonnant », « se reprenant », « voulant ») et figent le procès dans une chronologie indéfinie. Le réseau isotopique du temps est omniprésent dans ce passage qui ouvre la *Cantate*. La construction syntaxique, avec ses énumérations et

¹ *Ibid.*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 163.

³ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ E. Södergran, *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 11.

juxtapositions au rythme rapide, allonge le temps de la phrase (« inépuisable »), qui se referme sans réellement se clore. Les points de suspension finaux, suivis d'un blanc typographique, sont la marque à la fois d'une pause dans le déroulement de la parole poétique, entraînant toutefois une reprise puisque nous nous trouvons au début de l'œuvre, mais aussi le signe de cette « course » dont il est question et dont ils semblent n'être que la matérialisation, comme s'ils pouvaient se multiplier à l'infini¹. Les points de suspension peuvent donc être « un prolongement indéterminé »², notamment lorsqu'ils sont placés à la fin d'une phrase, d'une strophe ou d'une section, voire d'un poème. Il s'agit probablement là de sa position privilégiée dans notre corpus. Roger Munier, par exemple, aime à clore différentes sections de cette façon : « *L'apparition dans l'apparence se prête et se prodigue, mais autant se réserve. Et il en est que cette réserve convoque sourdement, ne laisse pas en repos...* »³ Les points de suspension prolongent l'absence de « repos » dont il est question en soulignant la durée et la douleur qu'elle occasionne. La section se referme sur une énigme, que le paragraphe suivant n'explique d'ailleurs pas : « C'est bien pourquoi je *chante*. »⁴. Le poète ne répond pas à ses propres interrogations et les laisse en « suspens »⁵.

Ralentir le temps, à défaut de ne pouvoir le suspendre, voilà qui semble être l'une des caractéristiques du chant d'Orphée, du mythe et de la littérature en général : le moment de la lecture est un instant où vient s'interrompre l'écoulement du temps⁶. Le mythe illustre ainsi le pouvoir des mots sur leur destinataire⁷ et rêve d'un arrêt de l'écoulement perpétuel du temps,

¹ C'est le cas notamment dans la poésie de Södergran qui affectionne particulièrement les lignes de points dans *La Lyre de septembre*, ainsi que dans l'ensemble de son œuvre, par exemple dans « L'arbre dans la forêt » (« Trädet i skogen », *op. cit.*, p. 65). Elle utilise aussi les points de suspension dans certains de ses titres, pour lancer le texte : « Triomphe d'exister... » (« Triumf att finnas till... », *Ibid.*, p. 60), « Ô mes cimes embrassées de soleil... » (« O mina solbrandsfärgade toppar... », *Ibid.*, p. 67) ou encore « Le Monde se baigne dans le sang... » (« Världen badar i blod... », *Ibid.*, p. 68).

² M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire Méthodique du Français*, *op. cit.*, p. 91.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ C. Baudelaire, « La Chambre double », dans *Petits poèmes en prose*, Paris, Le Livre de Poche, p. 68 : « Le Temps a disparu, c'est l'Eternité qui règne, une Eternité de délices ! ».

⁷ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 234-235 : « On devine dans la littérature, d'une manière plus forte encore que dans les autres arts, une révolte contre le temps historique, le désir d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre et de travailler. [...] Les traces d'un tel comportement mythologique se décèlent aussi dans le désir de retrouver l'intensité avec laquelle on a vécu, ou connu, une chose pour la première fois ; de récupérer le passé lointain, l'époque béatifique des "commencements". Comme il fallait s'y attendre, c'est toujours la même lutte contre le Temps, le même espoir de se délivrer du poids du "Temps mort", du Temps qui écrase et qui tue ».

comme dans ce très court poème de *La Grande énigme* de Tranströmer (*Den Stora Gåtan*) où l'on devine la présence du mythe sans assurance¹ :

Han skriver, skriver...
lim flöt i kanalerna.
Pråmen över Styx.²

Il écrit, écrit...
de la colle coulait dans les canaux.
La barque sur le Styx.

La « colle » qui ouvre le vers central entraîne le figement du mouvement induit par l'emploi du nom « kanalerna » et du verbe *flyta* employé au prétérit. Si les deux premiers vers sont dynamiques, notamment avec le sémantisme de *skriva* et les points de suspension qui supposent la perpétuation du geste de l'écrivain, avec la répétition du verbe, la colle semble arrêter son élan : le dernier vers ne présente pas de verbe, figurant l'arrêt du cours de l'existence dans le dernier mot, référence au fleuve des Enfers grecs³. Il y aurait donc là la possibilité, comme dans *Eurydice désormais*, de « Penser le commencement / Sans désir de fin »⁴, la tentation de l'illimité dans un espace où le temps n'existe plus :

Dans la tourmente
De nos heures sacrifiées

L'espace d'ici là
N'est plus l'espace

¹ L'allusion à Orphée se tient dans la mention du « Styx ». Cependant, rien ne nous autorise à éliminer les autres figures qui traversent ce fleuve, car le non-dit nous empêche d'éliminer Ulysse et les autres, qui ont eux aussi tenté leur chance dans le royaume des morts, d'autant que dans l'œuvre de Tranströmer le personnage d'Orphée n'apparaît jamais nommément. Si la musique a une importance capitale dans son esthétique, et avec elle des figures de musiciens, le lecteur ne rencontrera pas Orphée. Dans la quatrième section des *17 dikter*, intitulée « Chant » (« Sång »), une figure nous rappelle pourtant le personnage : Väinämöinen, dont le nom signifie *ménéstrel* en finnois. Ce personnage issu du Kalevala (épopée finnoise écrite par Elias Lönnrot) est un avatar du chanteur thrace (Tranströmer le fait remonter des « temps anciens », « forntid » (*Ibid.*, p. 35) qui en suédois renvoie à la fois à la préhistoire et à l'Antiquité, sans que le terme ne soit précis sur la datation). Dans « Chant », cette figure entraîne « sa verte forêt de chants » (« grön hans sångers skog », *Ibid.*) et des oiseaux, la « troupe blanche (qui) grandissait » (« Den vita skaran växte », *Ibid.*) qui introduit le texte. Väinämöinen ressemble étrangement à Orphée, mais il n'est pas lui. Tranströmer fait un choix important lorsqu'il reprend cette figure : il affirme la volonté de revenir aux origines du nationalisme finnois (le personnage sera utilisé dans cette perspective au dix-neuvième siècle), plutôt que de se tourner vers la source du lyrisme européen, alors qu'en Finlande comme en Suède la figure d'Orphée n'est pas rare et que le terme suédois pour désigner la poésie lyrique est un calque du mot français. On entend donc tout aussi bien la lyre. Dans son tout premier recueil, Tranströmer annonce d'emblée la source de son lyrisme : elle naît sur les rives de la Baltique, pas de la Méditerranée.

² T. Tranströmer, *Samlade dikter och prosa*, op. cit., p. 408.

³ Tranströmer évite l'emploi de termes renvoyant à la mythologie grecque ou bien chrétienne. Chez lui, il n'est pas question d'enfer, d'ailleurs, jamais, sauf peut-être dans *Minna ser mig*, texte en prose où il évoque l'enfer et le purgatoire (*Ibid.*, p. 471 : « Je croyais que c'était l'enfer, mais c'était le purgatoire », « Jag trodde det var Inferno, men det var Purgatorio »). La langue suédoise, marquée par une christianisation tardive, désigne le monde des morts par un terme très pudique : *underjorden*, un substantif qui signifie littéralement *sous terre* et que l'on voit traduit par Outin dans « Feuille volante » (« Flygblad », p. 325) par *enfer*. Or chez Tranströmer, il n'y a pas d'enfer, mais un espace *sous terre*, auquel il ne faut pas superposer de connotation chrétienne. Dans un texte comme « Plusieurs pas » (« Många steg », p. 297), où l'on assiste à une descente proche de celle d'Orphée, Tranströmer utilise d'ailleurs un espace : « En rêve je descendis dans un bassin lumineux sous terre, / une messe exubérante. / Quel désir puissant ! Quel espoir idiot ! / Et au-dessus de moi le piétinement de millions d'incrédules. » (« I drömmen steg jag ner i en självlysande bassäng under jorden, / en svallande gudstjänst. / Vilken stark längtan! Vilket idiotiskt hopp! / Och över mig trampet av miljoner tvivlare. ») Le sujet lyrique va (comme en français) *sous terre*, *under jorden*, et n'emploie pas de terme connoté religieusement.

⁴ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 51 : « Penser le commencement // Des yeux / Des mains / De notre souffle // Retrouver la volupté des origines // Penser le commencement / Sans désir de fin // Ou plutôt le penser / Avec le désir d'une seule fin ».

Le temps d'ici jusque là
N'est plus le temps

Dans l'attente
De nos heures renouvelées

Tout n'est que suspension

Un instant dans le vent
Un instant seulement

L'instant de notre lyre
Reconstellée

Orphée¹

Le temps s'efface dans l'emploi de la négation (« N'est plus le temps ») tout comme l'espace. Les Enfers disposent de ce pouvoir de « suspension », au point que la négation exceptive en fait la seule réalité possible. La gravité a disparu, ne reste alors que cet « instant », répété à deux reprises et associé à l'adverbe « seulement », qui se caractérise par la fragilité : « dans le vent ».

Le motif de l'étang vient appuyer ce ralentissement, comme dans « Les Trois étangs de Hellbrunn » (« Die Drei Teiche in Hellbrunn »²), où apparaît un adverbe essentiel dans le cadre de cette réflexion :

Der Mond hüllt sich in grüne Schleier
Und wandelt langsam auf der Flut.³

La lune se drape de voiles verts
Et marche lentement sur le flot.

Avec Orphée, le poète peut prendre le temps d'interroger la course du monde à un rythme moins rapide, à l'image de la lune qui s'avance tout en douceur à la surface de l'eau. La lune referme le poème, personnifiant l'écoulement du temps, le passage du jour à la nuit, qui ralentit « le flot » (« der Flut ») dans l'adverbe « langsam ». La suspension du temps révèle ainsi le réel pouvoir d'Orphée, notamment dans *Orphée – Cantate* : « *Et l'on n'entend plus alors, dans le suspens immobile, que la chute de l'eau goutte à goutte dans l'épaisseur des feuillages...* »⁴ Décivant la mélodie orphique, dans ce long passage introduit par « *Tu chantes, Orphée* »⁵, le sujet lyrique dépeint les limites de la puissance du chantre de Thrace dans le « suspens immobile », lui-même suspendu au centre de la phrase, retenu seulement par l'emploi de deux virgules. Orphée serait ainsi capable d'arrêter le mouvement du monde, pourtant perpétuel, ce qui se traduit par le silence du début de la phrase : « *on n'entend plus*

¹ *Ibid.*, p. 75.

² G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 103.

³ *Ibid.*

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

alors ». L'emploi de la négation met en valeur le son comme norme, face à l'amuïssement de la nature par le chant d'Orphée. Mais cette négation n'est pas totale, comme l'utilisation de l'apposition pourrait – et c'est là son intérêt – le faire croire : il ne s'agit pas de *ne... plus*, mais de *ne... plus... que...*, à savoir la négation exceptive. Dans le silence créé par Orphée, un son émerge, celui de l'eau qui s'égoutte. Nous sommes alors face à un décompte, qui décompose le temps, à travers celui de l'eau. D'ailleurs, le texte nous y invite, avec cette expression qui fait référence à un rythme régulier et lent, ce que renforce la répétition du nom *goutte*. Dans *Orphée*, Marie-Jeanne Durry met elle aussi en place l'idée d'un décompte, mais pas sous forme liquide. Chez elle, la vie est soutenue par « le sourd battement du pouls et des minutes »¹ qui « couche un mort futur dans chaque être naissant »². Orphée n'est donc pas, ici comme ailleurs, en mesure d'arrêter le cours du temps : il peut suspendre l'élan de la vie, en laissant tout au plus place au silence puisque son chant en entrave le mouvement, mais le temps, lui, continue à progresser. Cette image se retrouve chez Agneta Enckell, dans l'entêtant « tic-tac, / tic-tac » qui résonne (« tickar, / tickar »³) en rappelant Eurydice à l'ordre : la mort est proche, les minutes s'égrainent progressivement. Mais à la différence de la réécriture de Roger Munier et de Marie-Jeanne Durry, cet écoulement angoissé du temps n'est pas interrompu par Orphée, qui est la cause de la mort d'Eurydice et la précipite dans l'abîme de la mort.

Le « temps suspendu »⁴, tel que le définit Maulpoix, est alors particulièrement fragile, comme le souligne l'emploi des points de suspension, « interruption momentanée »⁵. Cet adjectif essentiel dans le cadre du rapport d'Orphée au temps la possibilité d'une reprise. Les points de suspension marquent alors une pause essentielle dans la bouche de l'Orphée de Marie-Jeanne Durry⁶ :

Le plus fidèle, hélas, le plus aimant,
Pour les jours sans jour qu'il doit vivre encore,
Il ne préserve en lui que son tourment,
Un nom qu'il interroge et qu'il implore,
Quelque chose de fixe et de flottant,
Il désespère, il écoute, il attend
Sans rien attendre...⁷

¹ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 60.

² *Ibid.*

³ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 13.

⁴ J-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, op. cit., p. 145.

⁵ *TLFI*. En effet, dans *La Grammaire Méthodique du Français* (op. cit., p. 90), ils sont une « interruption de la phrase », une « suspension plus ou moins longue de la mélodie orale », mais surtout ils marquent une « pause prosodique et syntaxique ».

⁶ Ce type de ponctuation est d'autant plus important qu'il est assez rare chez la poète française.

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 56.

Le verbe *attendre* est répété à la fin des deux vers, mais si « attend » entre en résonnance avec le vers précédent (à la rime avec « flottant »), l’infinitif « attendre » se trouve quant à lui sans écho, à la fin de la strophe. Pourtant, Marie-Jeanne Durry entretient un système rimique d’une extrême régularité, comme elle s’en explique dans son avant-propos¹. « [A]ttendre » est alors suivi de ces fameux points de suspension, qui semblent étirer l’attente du chantre de Thrace, pour en souligner la vanité, l’échec à venir, que le chant ne pourra empêcher.

Les points de suspension portent bien leur nom, en français : ils disent l’interruption temporaire, sans oublier que le cours de la parole et du temps ne peut s’arrêter définitivement. Voilà pourquoi cette ponctuation est placée à l’initiale de la phrase, et pas uniquement à la fin de cette dernière. Valéry introduit ainsi son « Orphée » :

...Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L’Admirable !...Le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D’où s’exhale d’un dieu l’acte retentissant.²

Il utilise ces trois points comme tremplin au reste du poème, à écrire, figurant le caractère temporaire de la pause qu’ils inscrivent. La suspension de la parole et du temps n’est donc que momentanée, comme dans « Orphée » de Södergran :

Jag förvandlar ormar till änglar.
Höjen edra huvuden! Resen er på stjärten!
En sekund... och ingen väser mer.³

Je change les serpents en anges.
Levez la tête ! Dressez-vous sur la queue !
Une seconde... et nul ne siffle plus.

La poète choisit une unité de temps extrêmement courte, manifestant alors la puissance d’Orphée, mais aussi le caractère temporaire de ce moment d’arrêt. Les points de suspension viennent ainsi appuyer le sémantisme du groupe nominal « en sekund » et inscrivent une pause à la surface du poème, comme dans *Orphée – Cantate* : « Un instant... Rien pourtant qu’un instant fugace et le temps d’un répit »⁴. Roger Munier, comme Södergran, entend suspendre le temps, mais propose surtout de l’étrier. La construction de ces deux phrases, à partir de la répétition d’« instant », qui ralentit le rythme par la redondance, souligne leur complémentarité. La pause marquée par les points de suspension relance le processus d’écriture, le nourrit et surtout remplit son espace par des mots : le temps du poème se matérialise dans l’ajout d’un certain nombre de termes appartenant au réseau isotopique de la temporalité (« fugace », « temps », « répit »). Tous disent à la fois le cours de l’existence et son caractère éphémère. Enfin, cet effet de dilatation, produit à partir de l’usage de la ponctuation, nous rappelle que le temps ne peut en aucun cas être arrêté, ni par Orphée, ni par

¹ *Ibid.*, p. 8 : « j’ai toujours su que le vers et la strophe et jusqu’à la *terza rima* devaient lui appartenir : obéissance non à une théorie, mais à une impulsion indiscutable ».

² P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 76.

³ E. Södergran, *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 89.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 50.

un autre. Tout au mieux pourra-t-il le ralentir, en le gonflant de mots : « La vie recommence dans le présent nouveau, perpétuel, de l'apparence complice... »¹ Prolongement de la « vie », les points de suspension sont un écho à la structure de la phrase, qui repose sur l'emploi de la virgule, comme souvent chez Roger Munier.

De même, lorsque Rilke referme le sonnet I, 4 sur les points de suspension, il en fait un enjeu majeur du temps d'Orphée :

Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere,
gebt sie zurück an der Erde Gewicht;
schwer sind die Berge, schwer sind die Meere.

N'ayez pas peur de souffrir, la lourdeur,
redonnez à la terre son poids ;
lourdes sont les montagnes, lourdes sont les mers.

Selbst die als Kinder ihr pflanzet, die Bäume
wurden zu schwer längst ; ihr trüget sie nicht.
Aber die Lüfte... aber die Räume....²

Même ceux que vous plantiez, alors que vous étiez enfants,
sont devenus trop lourds depuis longtemps ; vous ne les portez pas.
Mais l'air... mais les espaces...

Dépasant la problématique temporelle inscrite dans le deuxième tercet avec la mention de l'enfance et de l'adverbe de durée « längst », les points de suspension étirent le vers à deux reprises, ce qui est mis en valeur par le parallélisme de structure. Par le biais de la ponctuation, Rilke allonge son poème autant que possible, comme le souligne d'ailleurs le passage de trois à quatre points. La légèreté de cette ponctuation évoque le « souffle qui ne vous dit rien » du deuxième vers (« in den Atem, der euch nicht meint »³) et surtout contraste avec le motif de la lourdeur que l'on retrouve dans le deuxième tercet et dans le premier. « Gewicht » (*poids*), « Schwere » (*lourdeur*) et « schwer » (*lourd*), répété trois fois, pèsent sur le sonnet. « Les airs » (« Die Lüfte », que nous traduisons par un singulier mais qui sont bien au pluriel en allemand) encouragent le regard à s'élever vers le ciel, suivant la direction des arbres du dernier tercet, qui rejoint la verticalité du tout premier sonnet, induite par le sémantisme du verbe *steigen* (*monter, s'élever*) et du substantif « Übersteigung » (*élévation*), ainsi que par l'emploi de l'exclamation et du motif de l'arbre :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt ! O hoher Baum im Ohr!⁴

Là s'élevait un arbre. Ô pure élévation !
Ô Orphée chante ! Ô grand arbre dans l'oreille !

Le souffle est ainsi une forme d'élévation, comme dans le sonnet I, 3 : « En vérité, chanter est un autre souffle. / Un souffle autour de rien. Une brise en dieu. Un vent. » („In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind“⁵). De même, le sonnet I, 15 de Rilke s'ouvre sur cette ponctuation :

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 677 (I, 4).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 675 (I, 1).

⁵ *Ibid.*, p. 676 (I, 3).

... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen – :¹

Attendez..., cela sent... C'est déjà parti.

... Un peu de musique seulement, un battement, un bourdonnement – :

Dans le sonnet I, 20, la première strophe se referme sur une légère suspension, alors que le souvenir évoqué au troisième vers reste encore à écrire :

Mein Erinnern an einen Frühlingstag,
seinen Abend, in Russland –, ein Pferd...

Mon souvenir d'un jour de printemps,
sa soirée, en Russie –, un cheval...

Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein²

Le cheval blanc arrivait tout seul du village

Le reste du sonnet est enclenché par la mention du cheval, à la fin du premier quatrain, qui occupe toutes les strophes, jusqu'au dernier vers. Dans le sonnet II, 1, La métaphore de la respiration, en lien avec l'inspiration, qui fait écho à la question de l'origine du poème comme chant, se trouve alors placée au cœur même de la problématique temporelle « Respiration, toi, invisible poème ! » (« Atmen, du unsichtbares Gedicht! »³). En effet, l'utilisation des points de suspension, comme « pause momentanée » ou encore « prolongement indéterminé », rejoint la représentation d'un Orphée chanteur, dont le souffle traverse le poème depuis l'Antiquité. Or ce constat fait bien état d'un personnage qui, tout en se pensant hors du temps, se trouve en réalité dans un espace où au contraire la temporalité possède une emprise et qu'il dépasse. Orphée se construit *malgré* le temps, dans notre corpus : il le défie et semble le surmonter.

2. Le charme du chant

Le *carmen* révèle ainsi le pouvoir d'Orphée, et sa maîtrise partielle du temps fonde un nouvel ordre du monde⁴ où les humains peuvent influencer ce qui les entoure, comme les animaux de la forêt ou encore les arbres qui suivent le chantre thrace. Or c'est bien la langue

¹ *Ibid.*, p. 684 (I, 15).

² *Ibid.*, p. 687 (I, 20).

³ *Ibid.*, p. 695 (II, 1).

⁴ J-M. Maulpoix, *La Musique inconnue*, *op. cit.*, p. 37 : « Par une étrange puissance, l'art le plus évanescant a la capacité de faire se mouvoir la matière, voire d'inventer ou défaire des mondes. La musique, qui n'occupe pas elle-même de lieu identifiable et n'est qu'une invisible vibration d'ondes dans l'air, semble à même d'ordonner, transformer, et *civiliser* l'espace par sa seule combinaison savante de son et de silence. A coup sûr, elle *l'habite*, au point d'y bâtir des cités chimériques, constituées d'une impalpable architecture sonore. On se souvient à ce propos que selon d'anciennes théories d'origine pythagoricienne, la musique est censée régler le cours des astres et assurer l'harmonie de l'univers ».

qui, au-delà des mots, porte le carmen¹. Pour Valéry, il s'agit d'un enjeu majeur de la poésie de cette époque :

Le devoir, le travail, la fonction du poète sont de mettre en évidence et en action ces puissances de mouvement et d'enchantement, ces excitants de la vie affective et de la sensibilité intellectuelle, qui sont confondus dans le langage usuel avec les signes et les moyens de communication de la vie ordinaire et superficielle. Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage...²

Le « langage dans le langage » devient alors l'espace privilégié de la magie, rejoignant l'idée selon laquelle « Tout mot, à l'origine, est magique »³. La poésie a des effets particulièrement forts sur celui qui lit : « elle excite son organisation musculaire par les rythmes, délivre ou déchaîne ses facultés verbales dont elle exalte le jeu total, elle l'ordonne en profondeur, car elle vise à provoquer ou à reproduire l'unité et l'harmonie de la personne vivante, unité extraordinaire »⁴. La poésie est, à travers la dimension musicale qui la soutient, une puissance organisatrice (« organisation », « total », « ordonne », « l'unité et l'harmonie », « unité »). Or ce sont les mots qui portent le son enchanteur. Hofmannsthal, dans *Poésie et vie*, le souligne :

J'ignore si parmi tous les bavardages fatigants sur l'individualité, le style, la conviction, l'atmosphère et ainsi de suite, vous n'avez pas perdu la conscience que le matériau de la poésie c'est les mots, qu'un poème est un tissu sans poids fait de mots qui, par leur arrangement, leur timbre et leur contenu, en reliant le souvenir de choses visibles et le souvenir de choses audibles avec l'élément du mouvement, produisent un état d'âme fugitif, exactement circonscrit, de la netteté du rêve, que nous appelons atmosphère. [...] Les mots sont tout, les mots avec lesquels on peut appeler à une nouvelle existence les choses vues et entendues et, selon les lois inspirées, donner l'illusion d'une chose en mouvement.⁵

Les mots représentent la substance même du genre : « elle prononce des mots pour le plaisir des mots, voilà sa magie »⁶. Sans eux, le poème n'existe pas, et ce sont bien eux qui donnent

¹ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, op. cit., p. 39-40 : « S'émerveiller de la poésie, c'est sentir le pouvoir démesuré du langage, sa capacité de découvrir, d'ouvrir, le réel dès que l'on ne cherche plus à exprimer le moi ou à communiquer le connu, et de l'œuvre encore plus heuristique et transformatrice du poème, grâce à l'attention portée à toutes les dimensions de la beauté d'une langue, à l'euphonie ou savante cacophonie des voyelles, des consonnes, des longueurs de mots, des rythmes qui naissent pour le plaisir des oreilles et de tout le corps, et pour que le réel aussi devienne cadence et danse. S'émerveiller de la poésie, c'est être sensible à la merveille du langage, et de chaque langue naturelle, à la plus grande merveille de ce qu'une langue peut devenir dans des œuvres, et à la Merveille ontologique que la poésie – comme la philosophie et tant d'autres choses – révèle ».

² P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 611.

³ Y. Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 24.

⁴ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 1375.

⁵ H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, op. cit., p. 24-25.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

cette illusion de la vie, bien que pour lui le réel et le texte soient « étrangers l'un à l'autre »¹. C'est ainsi par le biais de la langue que peut se réaliser l'enchantement : « les poèmes sont comme les coupes de peu d'apparence mais enchantées »².

Dans ses essais sur la poésie, Hofmannsthal revient ainsi à plusieurs reprises sur la notion de magie, qui lui semble essentielle au genre bien qu'Orphée soit chez lui absent. En effet, dans *Le Poète et l'époque présente*, il évoque « le puissant mystère de la langue », « cette magie muette »³ du langage, qui le fascine profondément et qui s'étend au-delà de la seule poésie⁴ :

sans cette magie qui leur donne une apparence de forme, [les livres] se disloqueraient, ils seraient de la matière morte et même la main du plus inculte ne s'avancerait pas pour les prendre.⁵

C'est bien dans la langue que se joue la puissance du *carmen*. La langue poétique représente ainsi un seuil vers ce monde à part où la magie peut avoir lieu. Pour Jouve, le verbe est une « puissance inanimée, capable d'extrême amour »⁶, soutenu par la voix « opéra magique, chant à travers »⁷. Son pouvoir se trouve au cœur de la langue, qu'un poète comme Norge préfère « verte »⁸, « Argot des champs ou de la Roquette »⁹, parce que chez lui la « poésie se mange »¹⁰, comme les mots que l'on porte dans sa bouche et qui y vivent, se transforment, jusqu'aux limites les plus extrêmes (« tu voudrais que ça ne bouge pas, les mots, alors que tout bouge, on le sait »¹¹). La langue n'est pas seulement « verte » ici, elle est aussi un

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ *Ibid.* p. 90 : « tout ce qu'on appelle littérature au sens le plus large et le moins sélectif, jusqu'au livret d'opéra des années quarante, jusqu'au roman populaire en bas de l'échelle ».

⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

⁶ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 174.

⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁸ Norge, *Poésies*, op. cit., p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 104. On notera le jeu de mots particulièrement dense entre la langue verte (l'argot), la verdure de la roquette (un type de salade) et le nom d'une rue de Paris dans le onzième arrondissement.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹¹ *Ibid.*, p. 94.

« charabias »¹, sorte de dialecte incompréhensible, mais surtout « langue en vie »² et non pas langue morte. Norge s’amuse, tort le français, « terreau de notre terre »³ pour que « l’aède ici besogne »⁴. Les noms fusent et il cite Villon, « beau charmeur de vocables verveux »⁵, avec cette belle allitération en [v] et en [r] ; « Queneau Raymond » au nom et au prénom inversés, comme sur les listes d’école, pour en changer la sonorité et surprendre le lecteur ; Michaux et son « emparouillé »⁶. Revenant aux sources du lyrisme, le poète belge renouvelle la langue, il invente des mots, comme « comprendre »⁷, refaisant le parcours mouvementé de ce qui fonde la parole poétique et surtout l’incantation magique, le charme, le fameux *abracadabra*⁸ : « L’outil passe de main en main, se polit s’arrondit, se patine, s’humanise, se charge de magies. Sésame, ouvre-toi »⁹. Revenant à l’univers des contes, avec cette référence aux *Mille-et-unes nuits*, Norge souligne ainsi l’importance de ce qui fonde le langage, défini comme « outil », d’abord *moyen* de communication, donc, qui évolue de l’artisan (désigné par ses mains) à l’artiste (qui ouvre à la magie). Le langage devient « lent gage »¹⁰, une nouvelle garantie pour cet « heureux siècle »¹¹. La merveille de Norge est alors certainement, avec les auteurs qu’il cite d’ailleurs, d’autoriser la pénétration du ludique et du comique dans le lyrique, ce qu’il appelle d’ailleurs « l’espiègle »¹². Tout ne redevient-il pas alors possible pour le poète ? Visiblement, oui, même une adresse plus qu’humoristique dans un poème qui s’ouvre sur « *A l’aise dans tes pustules* » : « ô Gudule »¹³.

II. Le *carmen* et le monde

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸ Y. Vadé, *L’Enchantement littéraire, op. cit.*, p.35.

⁹ Norge, *Poésies, op. cit.*, p. 98.

¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 108.

Maître des mots, Orphée est donc toujours un enchanteur, « Signe qui nous relie // Sous l'envoûtement / Du monde »¹. Il incarne en cela l'une des fonctions de la poésie dans les réécritures de notre corpus, notamment chez Valéry :

Comme le serpent suit la flûte du charmeur, comme les loups suivaient le violon du ménétrier, et comme les fauves, Orphée, – ainsi l'âme suit le discours, et s'attache à quelque puissance secrète qui est en elle, et dont savent jouer –, avec plus ou moins de bonheur, les conteurs, les poètes, voire les philosophes, tous ceux enfin qui s'adonnent à toucher, à divertir, à approfondir les esprits, par les moyens et les artifices du langage.²

Orphée met encore aujourd'hui en branle toute une suite d'êtres (avec la répétition du verbe *suivre*), que souligne l'énumération (« les conteurs, les poètes, voire les philosophes ») et le pluriel. Le « langage » est la clé du succès du personnage charmant « les fauves ». Le premier pouvoir de la mélodie sur le monde se tient ainsi dans le *movere* : mouvoir et émouvoir ceux qui l'écoutent.

¹ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 55.

² P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 1423.

1. (E)mouvoir

On retrouve cette caractéristique dans l'ensemble de notre corpus, qui semble conserver sa confiance en les pouvoirs du personnage. Dans *Le Nouvel Orphée*, par exemple, Goll conserve cette caractéristique du mythe :

Tu ne connais pas Orphée ?
Il tourne l'orgue du ciel
Il tourne la roue des planètes
Il tourne la montre sur ton cœur
Ainsi tourne
La terre fragile
Doucement¹

De l'instrument dont il manipule la manivelle, le verbe *tourner* se déplace aux auditeurs (« ton cœur »), mais aussi vers l'univers, « la roue des planètes ». La mélodie d'Orphée est ainsi, comme dans l'Antiquité, à l'origine du mouvement des planètes. C'est alors tout le poème qui se met à tourner autour de la répétition du verbe. Chez Goll, Orphée ne se retourne pas vers Eurydice, c'est le monde qui tourne autour de lui, avec l'anaphore du pronom de la troisième personne.

A en croire Jesper Svenbro, Orphée est même « le plus grand des *nåjder* »², ces chamans sames. Le pouvoir majeur d'Orphée tient en deux verbes : il *meut* et *émeut*, dans la forêt lorsqu'il met en branle les arbres des *Métamorphoses* d'Ovide, ou aux Enfers lorsqu'il ébranle les divinités de l'Hadès. Ainsi, la puissance du chant n'est pas uniquement physique, dans l'espace poétique, mais aussi émotionnelle³. Dans la version latine des *Métamorphoses* s'épanouit ce dialogue entre *mouvoir* et *émouvoir*, intimement lié, dans le cadre de notre mythe, à un glissement, de *chanter* à *enchanter* : Ovide utilise le verbe *movere* (littéralement *bouger*) pour évoquer le mouvement des doigts d'Orphée sur les cordes de la lyre. On le retrouve à deux reprises :

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem
exsanguis flebant animae⁴
[...]
umbra loco deerat ; qua postquam parte resedit
dis genitus uates et fila sonantia mouit,
umbra loco uenit⁵

Tandis qu'il parlait ainsi, accompagné des cordes de la lyre,
les âmes exsanguis pleuraient
[...]
Le lieu manquait d'ombre ; dès que le poète né des dieux
s'y fut assis et eut touché les cordes sonores,
il y vint de l'ombre

¹ Y. Goll, *Œuvre I*, op. cit., p. 94.

² J. Svenbro, "Sveriges Helikon", dans *Samisk Apollon och andra dikter*, op. cit., p. 21: "Orfeus, den störste av *nåjder*".

³ Il ne faudrait pas oublier qu'*émotion* vient de la même famille que *mouvement* et que ces deux termes ne sauraient se comprendre l'un sans l'autre.

⁴ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p.

⁵ *Ibid.*, p.

Dans la première partie de cette citation, le mouvement des doigts sur la lyre entraîne une émotion, les pleurs (« flebant ») des morts qui résident dans l'Hadès. Dans la seconde partie, il entraîne le mouvement des arbres qui le rejoignent, à travers l'utilisation du verbe *venire* (*venir*). Dans les deux cas, il est bien question d'ébranler celui qui écoute, que ce soit au sens propre ou figuré. Plus loin, ce sont les animaux qui se meuvent à l'écoute du chant :

Tale nemus vates attraxerat inque ferum
concilio medius turba volucrumque sedebat¹

Telle était la forêt qu'avait attirée le poète,
assis au milieu d'une foule de bêtes sauvages et d'oiseaux, qui l'encerclaient

L'usage de l'hyperbole nous inclut dans cette « foule » (« turba ») de bêtes qui se regroupe autour du personnage, nous qui sommes, trois mille ans plus tard, toujours autant fasciné par le personnage.

Le vent porte alors l'enchantement, comme dans « Orphée » de Södergran, où ce dernier joue de son instrument : « Je touche la lyre. Un vent passe sur la terre » (« Jag rör vid lyran. Det går en vind över jorden »²). Or si l'on traduit littéralement la première phrase, on remarque que Södergran utilise le même type de vocabulaire qu'Ovide : « Je bouge contre la lyre », nous dit le suédois. Södergran emploie le verbe *röra*, qui signifie *bouger*, terme-clé du mythe. La juxtaposition des deux phrases, au présent, souligne la relation de cause à effet entre les deux phrases, où la musique est une brise, matérialisée par les points de suspension au vers suivant : « Une seconde... Et nul ne siffle plus. » (« En sekund... och ingen väser mer. »³). Le chant se caractérise par son efficacité et par sa rapidité : Orphée ralentit le temps, qui se suspend l'espace d'« une seconde » (« En sekund »⁴) au début du vers, grâce à l'emploi de la ponctuation. La mélodie étouffe alors le son que pourraient produire les animaux qui lui font face, disparaissant dans l'usage de la négation « ingen [...] mer ».

Dès le premier vers, Södergran met donc en valeur le pouvoir majeur du chant, avec le verbe *förvandla* (*transformer*) : « Je transforme les serpents en anges » (« Jag förvandlar ormar till änglar. »⁵). Orphée possède le don de pouvoir métamorphoser un être, de le faire glisser vers un plan différent, du monde du réel à celui du sacré, clin d'œil aux *Métamorphoses* d'Ovide. Mais la transformation est surtout un acte mettant en cause le mouvement : « Redressez la tête ! Levez-vous sur votre queue ! » (« Höja edra huvuden !

¹ *Ibid.*, p. 518.

² E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 89.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Resen er på stjärten! »¹). La valeur de l'impératif, pragmatique, souligne l'étendue du pouvoir d'Orphée : son souffle, ce vent dont il est question, est alors la clé d'un mythe qui questionne la place du poète dans le monde. Södergran fait ici référence aux toutes premières versions du mythe, notamment celle de Simonide qui représente Orphée faisant se lever des poissons². Face aux serpents, les statues « sans vie » (« livlösa ») « ouvrent leurs yeux » (« slå upp sina ögon ») :

Jag rör vid lyran. Det går en vind över jorden
sakta, högtidligt, i tårar
kyssande skönhets livlösa, marmorvita statyer på munnen
att de slå upp sina ögon.³

Je touche la lyre. Un vent passe sur la terre
doucelement, solennement, en larmes
embrassant sur la bouche ces statues inertes de la beauté
alors elles ouvrent leurs yeux.

Tandis que le serpent est considéré comme un opposant dans les versions d'Ovide et Virgile⁴, les serpents de Södergran, au pluriel, sont domptés dès les premiers vers. L'absence d'Eurydice prend alors tout son sens : si sa présence est conditionnée dans la majorité des versions par l'épisode de la descente aux Enfers, qui met le chant d'Orphée à l'épreuve, que faire de ce personnage si la figure masculine maîtrise le serpent qui aurait dû mordre et tuer la jeune femme ? Södergran propose alors de repenser totalement le mythe d'Orphée, en refermant son texte sur deux autres verbes essentiels, « kan » (*pouvoir*) et « vill » (*vouloir*) : puisque le chantre thrace évite la mort à Eurydice, son chant semble sans limite, ce que dit le texte : « Je peux chanter comme je veux » (« Jag kan sjunga hur jag vill »⁵). L'Orphée de Södergran n'a alors pas besoin de défier les dieux aux Enfers, il prouve sa supériorité en amont et entraîne avec lui un cortège d'animaux, « Tigre, panthère, puma » (« Tiger, panter, puma »⁶). La poète dessine ainsi une intéressante courbe, de *bouger* et *chanter* à *pouvoir* et *vouloir*, où le *carmen* constitue la clé de voûte de sa réécriture.

Il semblerait donc, en tout cas dans le poème de Södergran, qu'Orphée soit toujours capable d'enchanter le monde, lui qui « peu[t] chanter comme [il veut] » (« kan sjunga hur jag vill »⁷). Le chantre thrace ne s'oppose ici à aucune sorte de limites : tout lui est possible,

¹ *Ibid.*

² Selon M. Christopoulos, on trouve une première représentation de ce phénomène « dans le fragment d'un poème de Simonide qui décrit la fascination enchanteresse de la musique d'Orphée [...]. Le pouvoir d'attirer, de fasciner est l'une des propriétés principales de la musique "magique". L'adjectif ὀρθοί (debout), ne donne pas seulement une impression saisissante du poisson qui jaillit de l'eau, mais aussi rappelle à notre esprit la position caractéristique d'un animal sous l'emprise d'un charme » (« The spell of Orpheus », *op. cit.*, p. 213 : « in a fragment of a poem by Simonides describing the bewitching fascination of Orpheus' music [...]. The power to attract, to fascinate is one of the typical properties of 'magical' music. The adjective ὀρθοί (standing up), not only gives us a vivid description of the fish leaping out of the water but also calls to mind the characteristic stance of a spellbound animal »).

³ E. Södergran, *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 89.

⁴ Ils sont à l'origine de la morsure et du décès d'Eurydice.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

comme si son chant ne rencontrait aucune opposition. Voilà pourquoi Södergran ne reprend pas l'épisode de la descente aux Enfers, qui lui au contraire rappelle à Orphée sa condition d'être humain : la poète finlandaise entend clairement hériter des pouvoirs du personnage, à travers la représentation d'un *carmen* tout-puissant « autour [duquel], dans la plénitude de la joie, s'assemblent les arbres, les pierres, les oiseaux, les poissons »¹. On retrouve cette représentation chez Bo Bergman où la lyre est toujours toute-puissante :

Helig är lyran som friar det fångslade,
löser det levandes innersta röst,
stillar det stormiga, söver det ängslade,
smälter i milda toner
kval till tröst.²

Sainte est la lyre qui libère le prisonnier,
dissout la voix intérieure de ce qui vit,
calme l'orgueilleux, berce l'inquiet,
fond dans des tons doux
la souffrance jusqu'à la consolation.

La lyre est sujet des verbes alors qu'Orphée n'apparaît pas, mais on découvre pourtant son pouvoirs bienfaisants, elle qui apaise les maux de ceux qui écoutent (avec les verbes *stilla* et *söva*, juxtaposés). La strophe se referme sur la « consolation » (« tröst »), par opposition à la « souffrance » qui ouvre le vers. C'est en cela que la lyre est « sainte », dans ce poème, elle incarne ce qui dissipe la peine, avec les deux verbes placés au début de leurs vers respectifs : *lösa* (dissoudre) et *smälta* (fondre). La mélodie peut alors dissiper l'ombre, comme dans « Eurydice » de Gerrit Engelke :

Orpheus! Orpheus! zerstrahle die Schatten,
Brich leuchtend zu mir!
Orpheus! mein Herz will ermatten –
Mein Herz schreit nach dir!
Orpheus!
Geliebter! Strahlender! die Nacht, die Nacht
Droht; finsternes Wehen!³

Orphée! Orphée ! Irradie les ombres,
Viens étincelant vers moi !
Orphée ! Mon cœur s'affaiblit peu à peu -
Mon cœur crie vers toi !
Orphée !
Mon amour ! Radieux ! la nuit, la nuit
Menace ; souffle sombre !

L'appel d'Eurydice met en valeur les propriétés de la mélodie, capable d'illuminer les ténèbres (avec l'emploi du verbe *zerstrahlen* et du substantif *Strahlender*, composé à partir de *strahlen*, *illuminer*) et, à cet instant de la descente aux Enfers, capable de remonter Eurydice.

Dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durr, le personnage répond à ceux qui écoutent, ces milliers d'auditeurs et de lecteurs qui retrouvent en lui un écho à la condition humaine, notamment dans l'épisode de la descente aux Enfers, où le héros expérimente le deuil : « Le monde écoute en toi les accents de leur âme »⁴. Le chant s'adresse à tous et ébranle en profondeur les hommes, les animaux, les arbres, ce qui vit et meurt. C'est un principe que l'on

¹ M. Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, op. cit., p. 112.

² B. Bergman, *Valda skrifter, Dikter II*, op. cit., p. 28.

³ G. Engelke, *Rhythmus des neuen Europa, Gedichte*, op. cit., p. 80.

⁴ M-J. Durr, *Orphée*, op. cit., p. 37.

retrouve dans le premier poème des *Sonnets à Orphée*, où les « animaux du silence » se mettent en branle car « Oh, Orphée chante ! » (« O Orpheus singt! »¹) :

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;²

Animaux du silence sortirent des forêts claires
et délivrées, de leur couche et de leur nid ;

Les animaux sont, comme dans de nombreuses versions du mythe, poussés hors de la forêt (l'usage de la préposition spatiale « aus » est essentiel), attirés par la mélodie du personnage, dont la toute-puissance semble indiscutable. De même, dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire, chacun des poèmes est entraîné par « le pouvoir insigne / Et la noblesse de la ligne »³. Par sa forme, ce texte est en soi un « cortège », comme annoncé dans le titre, où les textes et les gravures sont fortement liés entre eux. Apollinaire crée même une cohérence entre les animaux, les regroupant par catégorie (animaux « terrestres », insectes, animaux marins, animaux volants), intercalant de courts poèmes intitulés « Orphée ». Le personnage est identifié comme étant le maître du « cortège », se confondant avec la première personne et charmant l'ensemble de cette « troupe infecte »⁴. Orphée est bien alors, comme chez Pierre Emmanuel, « prodigieux »⁵.

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

² *Ibid.*

³ G. Apollinaire, *Alcools*, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 35.

2. Orphée bâtisseur

Mais le chant ne se contente pas seulement de faire se mouvoir le monde, il est aussi créateur (la poésie elle-même n'est-elle pas création, étymologiquement ?). Sa mélodie organise l'univers, comme dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke ou encore chez Valéry, qui lie la puissance du chanter thrace avec l'architecture¹. Dans ses *Propos sur la poésie*, le poète revient sur cet aspect :

Une atmosphère tout autre serait sur-le-champ créée, un état particulier d'attente s'imposerait, un ordre nouveau, un *monde* s'annoncerait et vos attentions s'organiseraient pour l'accueillir. Davantage, elles tendraient en quelque sorte à développer d'elles-mêmes ces prémisses, et à engendrer des sensations ultérieures de même espèce, *de même pureté* que la sensation reçue²

La musique « crée » et « engendre », elle n'est pas passive, elle possède un pouvoir crucial, celui de fonder « un ordre nouveau ». Et c'est ce qui apparaît dans sa version du mythe d'Orphée. Sa représentation d'Orphée poursuit cette conception de la musique comme principe harmonique, au sens où l'entendait déjà les Anciens lorsqu'ils liaient la musique et l'astronomie. La musique est alors perçue comme une matrice, qui déclenche l'enchantement et que le silence, ou bien le bruit viendrait à perturber : « Si, dans une salle de concert, pendant que résonne et domine la symphonie, il arrive qu'une chaise tombe, qu'une personne tousse, qu'une porte se ferme, aussitôt nous avons l'impression de je ne sais quelle rupture. Quelque chose d'indéfinissable, de la nature d'un charme ou d'un cristal, a été brisé ou fendu »³.

Il s'agit là, de l'aveu même de Valéry, d'une image essentielle, qui le hanta pendant longtemps⁴. Le poète rapproche ainsi Orphée et d'autres porteurs de la lyre d'Apollon, comme Amphion, qui présentent les mêmes caractéristiques, détenant « la toute puissance du

¹ Ce motif traverse l'œuvre et la pensée de Valéry : « L'architecture a tenu une grande place dans les premières amours de mon esprit. Mon adolescence imaginait avec passion l'acte de construire : ma passion se nourrissait de lectures assez précises, de croquis et de théories que je me faisais » (*Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 1277). On peut penser par exemple au « Cantique des colonnes » de *Charmes*, qui reprend cette association entre poésie et architecture. Dans ce texte très commenté, l'élévation des « douces colonnes » qui ouvrent le poème (*Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 116) appuie la représentation du chant, dès le titre : « Nous chantons à la fois / Que nous portons les cieux ! / O seule et sage voix / Chantes pour les yeux ! » (*Ibid.*). Le réseau isotopique de la mélodie (« chantons », « voix », « chantes ») coïncide avec un élan vers le haut, avec « les cieux » et l'emploi de l'exclamation, signe vertical sur la page. Pour Philippon, Valéry développe une « mystique de l'architecture » (*Paul Valéry: une poétique en poèmes*, *op. cit.*, p. 34), puisque cet art est chez lui profondément lié au charme qui le fascina tant en poésie et qui permet de les voir se rejoindre (voir notamment *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 1279). Il évoque ainsi « L'architecture [...] qui avait enchanté ma jeunesse » (*Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 1278), le choix du verbe *enchanter* nous conduisant directement à Amphion (nous sommes dans *Histoire d'Amphion*), mais aussi à ses avatars, comme Orphée.

² *Ibid.*, p. 1368.

³ *Ibid.*

⁴ P. Valéry, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 1280 : « Pendant quelques années, ce germe demeura dormant dans je ne sais quel pli de mon esprit ».

Faire »¹, au point de se confondre. Chez lui, la musique de ces figures mythiques est à comprendre dans leur portée fondatrice : « Autrefois, aux siècles orphiques, l'esprit soufflait sur le marbre ; les murailles antiques ont vécu comme des hommes, et les architectures perpétuaient les songes »². La construction est un élément-clé de sa pensée, lui qui la définit dans *Histoire d'Amphion* comme étant « le passage du désordre à l'ordre et l'usage de l'arbitraire pour atteindre la nécessité »³ :

Mais veuillez, à présent, imaginer une incarnation de tout ceci, voyez une scène, formez un personnage aussi beau que vous le voudrez, aussi noblement vêtu et posé que vous le voudrez, au centre du site le plus poétique. Prodiguez autour de lui les roches et les eaux, plantez au pied des monts une forêt dense et *hideuse*, instituez l'horreur sacrée, et n'oubliez pas, dans une réserve d'ombres, de faire luire une fontaine mystérieuse où se répète un peu de la face du ciel.

Tout ainsi disposé, nos cimes et nos rocs, nos grands arbres et notre fontaine, et notre héros bien drapé et bien établi, le voici, maintenant, qui se dresse, et s'anime, et agit. Entre ses mains brille une lyre. Il attaque le silence, et par les vertus de son chant et des cordes divines que ses doigts émeuvent, les pierres et les blocs épars s'ébranlent, ils roulent ou ils sont attirés, trébuchant et rebondissant, vers un lieu où leur amas s'assemble, qui, peu à peu, prend forme, et s'ordonne, et compose un édifice, un temple.⁴

Nous retrouvons dans cet extrait nombre d'éléments présents dans les réécritures du mythe d'Orphée : la forêt, l'ombre, l'eau (la fontaine, que l'on retrouve chez Rilke), la lyre, les rochers. Le parallèle avec le personnage est relativement aisé.

Dans « Orphée », le personnage enchante les pierres et construit un temple, à partir du verbe *composer* qui ouvre le texte et qui renvoie à la fois à la composition musicale et à la construction dont il est question dans le dernier tercet avec les verbes *s'assembler* et *s'ordonner* :

...Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable!...Le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant ;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres ;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fêe
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,

¹ D-H. Pageaux, *La Lyre d'Amphion: de Thèbes à La Havane : pour une poétique sans frontières*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 7.

² P. Valéry, *Œuvres, II, op. cit.*, p. 1402.

³ *Ibid.*, p. 1277.

⁴ *Ibid.*

Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre !¹

Le choix du sonnet repose sur le parallèle qu'établit Valéry entre la construction du temple et celle du poème². La structure complexe du poème et la reprise d'un mythe séculaire, réglés par des siècles de tradition, ont valeur de fondation, au sens architectural du terme. Le verbe *changer* au troisième vers met en valeur la métamorphose dont est capable le chanteur thrace³, qui rencontre l'édification, comme dans *Amphion*. Il transforme la nature, « le mont chauve » en « auguste trophée », à la rime avec le nom du personnage. L'écart entre les deux adjectifs, mis en regard par la postposition pour le premier et l'antéposition pour le second, souligne la puissance d'Orphée. « [A]uguste » fait de lui un vainqueur⁴, comme dans le sonnet de Nerval. La construction du Temple (avec une majuscule) est un effet de la mélodie d'Orphée, en réponse à ses pouvoirs de transformation, et rejoint la définition qu'en donnait Valéry dans *Histoire d'Amphion* : « une somme des intentions, des inventions, des connaissances et des forces que son existence implique », « l'œuvre combinée du vouloir, du savoir et du pouvoir de l'homme »⁵. Le verbe *composer* est essentiel, puisqu'il fait se rejoindre musique et architecture :

il est clair que musique et architecture sont des arts qui se passent également de l'imitation des choses ; ce sont des arts dans lesquels la matière et la forme ont des relations beaucoup plus intimes entre elles que dans les autres ; l'un et l'autre s'adressent à la sensibilité la plus générale. Ils admettent tous deux la *répétition*, moyen tout-puissant ; ils recourent tous deux effets physiques de la grandeur et de l'intensité, par quoi ils peuvent étonner les sens et l'esprit jusqu'à l'écrasement. [...] J'oubliais l'essentiel : la *composition* – c'est-à-dire la liaison de l'ensemble avec le détail – est beaucoup plus sensible et exigible dans les œuvres de musique et d'architecture.⁶

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 76-77.

² M. Philippon, *Paul Valéry: une poétique en poèmes*, op. cit., p. 21 : « chaque strophe construit un temple, mais c'est déjà ce que fait le premier vers, et c'est aussi ce que fera le poème dans son ensemble. Car le temple de pierres, bâti par Orphée l'architecte, correspond au temple de mots construit par Orphée le poète dans l'esprit du lecteur : il est *Edifice dans l'âme*. La poésie, en son sens grec, désigne toute sorte de production, qu'elle ait le poids de la pierre ou la légèreté du souffle. Le paradoxe de l'architecte consiste précisément à donner une vie, un mouvement, une âme musicale à ce qu'il y a de plus pesant ». Valéry commente d'ailleurs le choix de cette forme dans *Histoire d'Amphion* : « c'était un temps où l'on prisait encore le sonnet [...] je mettais l'inventeur du sonnet au-dessus de l'auteur du plus beau de ces petits poèmes à forme fixe » (*Œuvres*, II, op. cit., p. 1281).

³ Pour Philippon, « Le changement (toujours dans le cadre de la philosophie d'Aristote) est le mouvement par lequel une chose rejoint son acte, c'est-à-dire devient ce qu'elle était destinée à devenir, accède à son plus haut statut. Le devenir, le changement, est donc accomplissement de soi » (*Ibid.*, p. 26).

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ P. Valéry, *Œuvres*, II, op. cit., p. 1277.

⁶ *Ibid.*, p. 1279.

Le parallèle entre les personnages est troublant : Amphion s'attache ainsi à « édifier [leur] Temple / Et la Cité qui doit paraître aux yeux des hommes »¹ (on notera l'usage répété de la majuscule), tandis que dans le deuxième quatrain et dans les tercets d'« Orphée »², la musique met en branle les rochers, comme dans *Les Métamorphoses* (« mouvement des pierres » et « Le roc marche, et trébuche »), mais cette fois pour construire un temple au « son éclatant »³ de la lyre d'Apollon. La perte de la pesanteur est essentielle :

Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !⁴

Le mouvement est déclenché par le premier verbe, *marcher*, puis momentanément interrompu par le deuxième, *trébucher*. Deux fois sujet des verbes « Le roc » et « chaque pierre fée » s'émancipent des limites imposées sur terre, avec ce « poids nouveau » qui leur permet de s'élever, avec la préposition « vers ». Le ciel (« l'azur ») deviendra donc leur limite à présent. Amphion lui aussi déclenche la « *Marche des Pierres* » :

Des blocs se soulèvent, se déplacent soit par bonds pesants, soit en roulant sur les pentes ; ils se dirigent de la droite du spectateur vers la gauche. Le Temple devant s'édifier sur le profil de rochers de gauche, un peu au-dessous de la crête, la façade invisible sera supposée tournée vers le fond à droite.

*La Marche des Pierres se dessine sur le fond chantant de l'orchestre par des rythmes très marqués et accidentés qui se classent, s'ordonnent peu à peu.*⁵

D'« Orphée » à Amphion, Valéry a conservé des termes-clés⁶, essentiels à sa conception de la musique qui organise le monde, que l'on retrouvera dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke. La mise en mouvement de l'inanimé révèle l'étendue du pouvoir du chanteur thrace, qui perturbe l'ordre du monde par le biais de la mélodie. Mais si Amphion regarde d'abord avec une « *crainte sacrée* »⁷, puis avec émerveillement la mise en mouvement des matériaux, Orphée lui déclenche quant à lui « l'horreur », au sixième vers. De la « crainte » à « l'horreur », il

¹ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 177.

² Dans *Amphion*, les rochers s'ébranlent au son de la lyre d'Apollon : « *Quelques roches sans bruit se dressent ou roulent ou glissent vers le héros* » (*Ibid.*, p. 175).

³ *Ibid.*, p. 177 : « *Son immense et prolongé, accord éclatant, aussi riche que les ressources de l'art peuvent le produire* ».

⁴ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁶ Au-delà des termes analysés par la suite, il faut aussi mentionner d'autres éléments du dialogue valérien entre « Orphée » et *Amphion*, notamment dans la mention du soleil, que l'on retrouve dans les deux textes (dans *Amphion*, il apparaît dans l'« *Hymne au soleil* » (*Ibid.*, p. 179) ; dans « Orphée » il introduit le sixième vers) ; de la marche des pierres : « Le roc marche » dans *Amphion* (*Ibid.*, p. 178) et « Orphée » ; on y trouve dans les deux cas une « pierre-fée » (Pour *Amphion*, *Ibid.*, p. 180).

⁷ *Ibid.*, p. 174-175 : « *Il regarde le Lyre avec une crainte sacrée* ». Plus loin, alors que le temps se construit, il est aussi fait mention de la « vie effrayante [qui] envahit la nature » (*Ibid.*, p. 178).

semblerait que la différence majeure entre Orphée et Amphion se tienne là¹. Le pouvoir de la lyre et du chant entraîne par la suite la merveille dans le sonnet de Valéry, avec « une plainte inouïe », « éblouissants », « harmonieux », « splendide », « délire »². Le verbe *s'ordonner* est ainsi commun aux deux textes³ et vient répondre au verbe *composer* qui introduit « Orphée ». Or *ordonner*, c'est *donner un ordre* et organiser les éléments selon une disposition intelligible⁴. Il s'agit donc à la fois de faire preuve d'autorité et de donner un sens au monde qui les entoure. Dans *Amphion*, Valéry y ajoute un nouveau terme, *se classer*, qui rencontre cette dernière signification : « Tout s'ébranle, tout cherche l'ordre »⁵. Cet ordre est porté par la mention de « l'or », dans les deux textes. Dans « Orphée », nous lisons « Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or » ; dans *Amphion*, il est question des « nombres d'or »⁶, cette *divine proportion*⁷. A l'harmonie de la musique (dans « Orphée », nous contemplons « Les hauts murs d'or harmonieux ») répond l'harmonie de la géométrie, qui fascine Valéry, lui qui associe la poésie et les mathématiques⁸.

On retrouve cette image dans « Le Vendredi du crime » de Desnos où « Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée »⁹ ou encore dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke où le chanteur thrace « [créa] un temple dans l'écoute » (« schufst du ihnen Tempel im Gehör »¹⁰).

¹ L'autre différence qui nous paraît essentiel réside dans l'utilisation de la voix. En effet, si Amphion et Orphée partagent la lyre, Valéry insiste bien sur le verbe chanter dans le sonnet consacré à Orphée, tandis que dans *Amphion*, le personnage s'adresse aux pierres qu'il s'apprête à enchanter selon une toute autre modalité : « *Il exécute, lyre en mains, une sorte de danse sacrée circulaire. Il se place ensuite sur un tertre au bas des roches de droite. Il crie : PAR APOLLON !* ». Le verbe *crier*, accompagné de l'usage de la majuscule et de l'exclamation, place Amphion sur un plan bien différent. Si dans « Orphée » c'est bien le chant qui ébranle, et par ce biais confirme le chanteur thrace dans la représentation de la figure du poète, on peut interroger *Amphion* : ce cri est-il ce qui éloigne le personnage de cette fonction, ou bien est-il le signe d'un dérèglement, comme nous avons pu l'analyser dans la deuxième partie de cette étude ? La question est complexe, mais il nous semble qu'en « perdant » en quelque sorte sa voix mélodieuse, Amphion s'éloigne considérablement de la figure du poète, et par conséquent d'Orphée lui-même. Loin d'être interchangeables, ces deux personnages possèdent bien sûr leurs propres destins.

² On retrouve le terme de « merveille » dans *Amphion* quand le personnage élève le temple : « O Miracle ! O Merveille ! » (*Ibid.*, p. 178).

³ Dans « Souvenir », texte en prose intégré à *Mélange*, la poésie se définit par une conception « ordonnée à la musicalité continue et à l'enchantement de perfection constante » (*Ibid.*, p. 304). Pour Valéry, *ordonner* et toutes ses variantes renvoient en effet à la musique, au charme et bien évidemment à ce qu'il appelle le « véritable poème ».

⁴ *TLFI*.

⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁷ On y retrouve aussi le verbe *assembler* : « Il assembla ces demeures dorées » (*Ibid.*, p. 180). Le nombre d'or fait aussi une apparition dans le « Cantique des colonnes », qui partage une strophe avec *Amphion* : « Filles des nombres d'or, / Fortes des lois du ciel, / Sur nous tombe et s'endort / Un dieu couleur de miel » (*Ibid.*, p. 117).

⁸ On peut notamment penser à certains vers du « Cantique des colonnes », où « Nos antiques jeunesses, / Chair mate et belles ombres, / Sont fières des finesses / Qui naissent par les nombres ! » (*Ibid.*, p. 117).

⁹ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 547.

¹⁰ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

Dans « Orphée bâtit une ville » de Norge, enfin, le personnage est représenté « [faisant] une musique à l'oreille des pierres »¹ :

Et tel fut le chant d'Orphée :

« J'ai rêvé d'une ville et maintenant je la suscite sur la falaise au milieu des vents salins – ô bien droite et bien nue – et montrant à la mer un juste et clair visage.

Sourdes montagnes dont je tire mes roches ainsi que lait d'un sein dormant ! Tout l'antique sommeil s'agite d'un nouvel instinct de bondir et de vivre.

C'est le cri de ces cordes et l'appel de ma voix qui font une musique à l'oreille des pierres, une loi brusque et folle à la race des pierres. O, pierres, je vous convoque.

Toi, lourde masse, tu seras l'assise de mon temple et toi, blanche dalle, un seuil paisible à la demeure des époux.

Les rochers sont charmés, les vents me font confiance.

Pour tailler ce morceau, je pince de ma lyre, la corde la plus dure;

Lève-toi, marbre paresseux et deviens pilastre et colonne !

Les pierres sont promues à la nature des oiseaux, les pierres obéissantes traversent l'air et les feuillages.

Les pierres joyeuses volent et sifflent dans le ciel.

Autour de moi les pierres sont un vol de colombes, autour de moi gravite une ville future.

Je chante – afin que le marbre enserme dans son grain l'écho de la mâle joie ;

Et je forme de lumière un cimetière riche et tenace.

Ma voix ingénieuse façonne les arcades et les dômes luisants afin qu'ils gardent souvenir d'un mélodieux enfantement.

J'érige d'un seul accord ces hautes terrasses où de jeunes beautés se pencheront sur les éternités.

O ma ville, grandis et deviens.

Ai-je mis assez d'espérance dans tes frontons songeurs, assez d'orgueil et de désir dans tes tours bleues cernées de vigne ?

O ma cite, balance dans les destins, et respire un souffle terrestre.

Qui vous eût éveillés, mes granits fauves, sic e n'est moi le poète et l'audacieux !

Et qui serait digne de sceller dans vos flancs ces fables qui s'évertuent et cette histoire qui chemine, sic e n'est moi, le poète et l'inventeur !

Je fonde, j'encastre et j'ordonne.

J'unis, je courbe, je taille, j'élève.

Je griffe, je polis, je voûte, je sculpte, j'édifie.

Et mes nombres musicaux, comme de fines abeilles, caressent le jeu des anges et vibrent sur les sommets.

¹ Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 455.

Pierres sans âme, en vous je fixe une âme ardente et son geste décent qui rêve dans mes statues.

J'abonde, je mesure, j'investis, je glorifie ! Pierres sourdes, entendez, je suis Orphée le bâtisseur.

Régnez donc, ô pierres prédestinées, avec le goût du sel et l'odeur du vin, avec le goût des larmes et l'odeur du cuir.

Avec le goût de l'aube et l'odeur du san, avec le goût des lèvres et l'odeur des marées,

Avec le bruit des pas et la rumeur du temps – et tous les oiseaux que je vous donne ! O mes pierres, vivez.

Telle est ma ville. J'édifie une ville et je la propose à l'espace.

Puisse ma ville engranger ses moissons et briller comme une ode au milieu des journées.

Puisse longtemps ma cité vibrer de cris d'enfants et de flûtes sapides – et les fontaines y chanter par excès d'amour.

Et que la rose y soit heureuse entre la bouche des amants.

Puisse monter de ses coupoles un vent spirituel.

Puisse ma ville enfanter le maçon qui bâtera des villes par le monde,

Enfanter le poète qui bâtera des villes dans les cœurs.¹

Dans le texte desnosien, l'ouvrage semble se créer de soi-même (« les murailles » sont en effet sujet du verbe), tandis que chez Norge, c'est Orphée qui reste sujet de « susciter ». Dans les deux cas, il est à l'origine de la création. Orphée devient alors sous leurs plumes la figure du créateur (auquel nous serions presque tentés d'ajouter une majuscule). La figure du poète s'est ainsi transformée en artisan² (et non plus nécessairement en artiste), comme dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire qui enjoint au travail dans « La Chenille » :

Le travail mène à la richesse.
Pauvres poètes, travaillons !³

¹ *Ibid.*, p. 454-456.

² Chez Valéry en tout cas, Orphée incarne la « figure emblématique du poète architecte » (V. Gocel, « Le "nombre d'or" de *Charmes* de Valéry : Sur quelques associations significatives du recueil », *op. cit.*, p. 26).

³ G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 158.

Le poème devient alors une œuvre d'édification, avec comme origine les « nombres musicaux »¹. Il est « le poète et l'inventeur »² à la « voix ingénieuse »³, au sens étymologique du terme. Orphée *taille*⁴ avec sa lyre, forme⁵, façonne⁶, érige⁷ :

Je fonde, j'encastre et j'ordonne.
J'unis, je courbe, je taille, j'élève.
Je griffe, je polis, je voûte, je sculpte, j'édifie.⁸

Le premier vers de cette énumération souligne l'importance de la *fondation*, qui précède l'ordonnance. A travers la métaphore de l'architecture se jouent alors des enjeux essentiels pour les réécritures du mythe qui la privilégient : (re)trouver dans le chant d'Orphée la puissance du verbe.

Un dernier élément appelle à commentaire : chez Valéry, Rilke et Norge, Orphée est lié au *temple*, ce lieu sacré qui fait le lien entre l'humain et le divin. Chez Norge, Orphée possède le bâtiment, avec l'article possessif : « Toi, lourde masse, tu seras l'assise de mon temple »⁹. Le temple est ainsi le lieu de la création par excellence, propriété du poète, qui voit « monter de ses coupoles un vent spirituel »¹⁰. Chez Valéry, on retrouve le temple, avec une majuscule, signe de son élection (« Temple »), tandis que dans le sonnet de Rilke, il referme le poème :

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, – da schufst du ihnen Tempel im Gehör. ¹¹	un abri au sein du plus sombre désir avec un seuil dont les piliers tremblaient, – alors tu leur créas un temple dans l'écoute.
--	---

¹ Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 456.

² *Ibid.*, p. 455.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 455 : « pour tailler ce morceau ».

⁵ *Ibid.* : « Et je forme de lumière un cimetière riche et tenace ».

⁶ *Ibid.* : « Ma voix ingénieuse façonne les arcades et les dômes luisants ».

⁷ *Ibid.* : « J'érige d'un seul accord ces hautes terrasses ».

⁸ *Ibid.*, p. 454.

⁹ *Ibid.*, p. 455.

¹⁰ *Ibid.*, p. 456.

¹¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

Tous deux partagent une certaine fascination pour la verticalité de ce chant, qui semble monter « vers l'azur »¹, « au bord du ciel splendide »². A l'élévation de l'arbre au premier vers du sonnet I, 1 de Rilke (« Là s'élevait un arbre. Ô pure élévation ! », „Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!“³) répond ainsi la création du dernier vers, avec l'emploi du verbe *schaffen*, utilisé pour désigner la création artistique. L'érection de ce temple n'est alors pas seulement la démonstration des pouvoirs du personnage, elle est le symbole de la création poétique, signe qu'Orphée se tient dans le *faire* et non pas seulement dans le *dire*. Or la création trouve son élan dans le sacre de la parole, notamment chez Valéry, où l'on retrouve le même champ lexical que chez Rilke : il est question ici d'*assembler*, mais aussi et surtout d'*ordonner*⁴.

« Bâtitteur »⁵, architecte, l'Orphée de ces quatre poètes modernes et contemporains rejoint la représentation d'un personnage tout-puissant dont le chant incarne avant tout les fondements d'une certaine définition de la poésie, à partir de la réécriture du mythe. En effet, le poète qui se risque à réécrire le personnage d'Orphée n'est-il pas lui-même architecte puisqu'il s'agit bien de « [c]onstruire un texte, y inclure des motifs, des symboles, des références intertextuelles »⁶ : « tel un architecte, un auteur est créateur de son œuvre, il en conçoit les fondations, voit évoluer la structure de son travail, et finit par habiter [...] le projet »⁷ ? Représenter Orphée en architecte n'est pas un choix anodin dans l'espace de la réécriture : alors que nous avons analysé le retour au mythe antique comme un geste conservateur, il ne faut pas oublier qu'il est la source d'un élan. Comme n'importe quelle construction, le poème doit s'ériger sur de solides fondations, avant de s'élever vers le ciel. Il s'agit donc de créer une forme à partir d'Orphée, comme le fait Norge dans « Orphée bâtit une ville » en choisissant le verset, allongement du vers⁸ qui met en valeur le caractère sacré de son chant⁹, dans le temple qu'il construit.

¹ Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 456.

² *Ibid.*

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

⁴ On peut ainsi appliquer l'analyse de Mattiussi à Valéry et Rilke, lui qui considère que « [la musique] de Valéry est architectonique : elle instaure des formes nouvelles » (« La Musique sans musique : Mallarmé, Valéry », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, op. cit., p. 203).

⁵ Pour Norge, il est « Orphée le bâtisseur » (Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 456).

⁶ E. Hugueny-Léger, « Littérature et architecture : construction, mémoire et imaginaires », dans *Littérature et architecture, Etudes littéraires*, Laval, Université de Laval, 2011, p. 7.

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 314 : « il est employé pour désigner [...] des ensembles qui excèdent la mesure du vers, et peuvent même compter plusieurs lignes ».

⁹ Le verset, en effet, « a d'abord été dévolu, dès le treizième siècle, aux unités généralement présentées en petits paragraphes dans les textes sacrés » (*Ibid.*).

III. « Au pays de la magie »¹

Grâce à sa puissance créatrice, le pouvoir du carmen se maintient². Les poètes de notre corpus poursuivent une entreprise qui perdure depuis les origines de la littérature, cristallisant les liens existant entre la poésie et sa portée. A l'aube de ce siècle, Breton réaffirme l'importance de cette magie des mots que transporte la poésie et se dissimule dans la vie de tous les jours, dans les rues de Paris et d'ailleurs, là où le regard du poète se porte. Il n'est plus question de se présenter comme un mage, à la manière de Hugo : il s'agit de découvrir la magie, non plus de l'invoquer. Le poète n'est plus un acteur de la merveille, il est devenu un spectateur privilégié, puisque lui seul parvient à la déceler. Son rôle auprès de ses lecteurs rejoint alors celui d'Orphée : transmettre la merveilleuse beauté du monde, initier les aveugles que nous sommes, nous montrer le chemin vers cette vérité particulière. « J'apprends à voir » (« Ich lerne sehen »³), nous disent *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rilke : apprendre à *voir*, c'est surtout cela, apprendre à *percevoir*, devenir voyant un peu à la manière rimbaldienne et aller au-delà des limites de l'humain. N'était-ce pas là le propre d'Orphée ? Alors certes, il n'est pas tellement question de regarder (regarder est interdit, un interdit certes franchi), mais d'écouter ou de chanter, mais le principe est similaire : percevoir. Cette réflexion nous pousse à relire cette phrase d'Hofmannsthal : « le pouvoir poétique existe à cette époque, comme il a existé à toutes les autres »⁴.

1. Voir naître la magie

Le poète ne rencontre plus nécessairement les dieux, et découvre alors l'enchantement dans un espace continu d'avec le monde, parce que « Tout peut devenir l'instrument de la magie » (« Alles kann zum Zauberwerkzeug werden »⁵). Dans la seule œuvre de notre corpus qui transforme la fin du mythe, la remontée d'Eurydice à la surface est d'ailleurs l'occasion de voir le chant coordonné d'Orphée et Eurydice charmer le monde qui les entoure :

Si proche du ciel

Laisser nos oiseaux
Les enchanter

¹ H. Michaux, *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Au Pays de la Magie, Ici, Poddema*, Paris, Gallimard, 1967, p. 127.

² P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 495 : « Je recommence, parce que ça a recommencé : l'émerveillement, l'étonnement, la perplexité ; la gratitude aussi ».

³ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 8.

⁴ H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, op. cit., p. 81.

⁵ Novalis, *Aphorismen*, Paderborn, Grossdruckbuch, p. 94.

De leurs plumes d'or

Aux syllabes de rechercher

L'éclat de l'infini¹

Dans *Eurydice désormais*, à l'extrême fin de notre corpus (2011), le *carmen* opère toujours, comme dans le tercet central de cette citation, où le verbe *enchanter* s'applique aux « oiseaux », comme dans les versions les plus anciennes du mythe. Le poème suivant développe alors le pouvoir du chant des amants :

Îles plus belles que larmes

Nénuphars de nacre
Sur vagues tumultueuses

Îles plus belles que larmes

Plages de sable noir
Sous la fougue du volcan
Maisons de chaux blanche
Qui éclaboussent les yeux

Îles plus belles que larmes

Offrandes de fleurs de fruits
Pavillons flottants
Montagne des poètes
Treizième lune d'orient

Îles plus belles que larmes²

Le chant s'emballe sous la description enthousiaste du paysage, comme si Eurydice elle-même était envoûtée par sa propre voix, « Les mots d'Eurydice »³. La répétition du vers « Îles plus belles que larmes » souligne l'importance de l'oralité dans ce poème, qui fonctionne sur le modèle de la chanson, avec son refrain entêtant. Le chant happe le monde, jusqu'à le posséder, libérant dès lors la magie qui sommeille en lui.

La magie est ainsi partout dans l'espace poétique : dans les campagnes qui voyaient naître nos contes d'enfants, dans les villes dont « Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge »⁴, dont le « port est fabuleux de déesses sculptées »⁵, au point qu'Hofmannsthal demande : « Qu'est-ce que le monde ? Un poème éternel » (« Was ist die Welt? Ein ewiges

¹ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 122.

² *Ibid.*, p. 125.

³ *Ibid.*

⁴ E. Verhaeren, « L'Âme de la ville », dans *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, op. cit., p. 94.

⁵ *Ibid.*, « Le Port », p. 109.

Gedicht »¹). La poésie et le monde se rejoignent dans la possibilité d'un enchantement : « De là monte la magie » (« Von da hebt Zauber an »²). Rilke, lui, se dit *charmé* par l'évocation d'un paysage, dans une lettre à Clara Westhoff : « quelque charme revient... »³. Il recopie ensuite un poème dédié à « la nuit d'été »⁴ et précise : « Voilà ce dont vous m'avez fait cadeau avec les grappes »⁵. On le voit, c'est ici la nature qui vient au poète et lui confie le chant et non l'inverse. Le regard admiratif, émerveillé de Rilke fonde alors le texte poétique. C'est le monde qui contient la poésie, le poète n'étant là que pour la révéler. Le 12 novembre de la même année, Rilke précise d'ailleurs sa fascination pour ce qui l'entoure : « Une grande beauté éternelle imprègne le monde tout entier »⁶, jusqu'à – en 1906 – déclarer : « cet été nous semble un conte de fées »⁷.

La magie apparaît d'abord dans la volonté de trouver dans le quotidien la merveille qui échappe au commun des mortels. Baudelaire, déambulant dans les rues de Paris, en faisait déjà au siècle précédent un enjeu fondamental de sa poésie : « la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas »⁸. Baudelaire cherche à « créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même »⁹, procédant à une « sorcellerie évocatoire »¹⁰. Il souligne ainsi l'aveuglement de l'homme (thématique qu'il développe en effet notamment dans « Correspondances » où « L'homme y passe à travers des forêts de symboles »¹¹ sans saisir les « confuses paroles »¹² de la nature qui l'entoure) au cœur d'un environnement *familier* (c'est un terme de « Correspondances » : « Qui l'observent avec des regards familiers »¹³), que le poète parvient

¹ H. von Hofmannsthal, *Gedichte*, op. cit., p. 67.

² *Ibid.*, « Nach einer Dante-Lektüre », p. 82.

³ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., Lettre du 8 novembre 1900, dans *Correspondances*, op. cit., p. 16.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, Lettre du 12 novembre 1900 à Helmut Westhoff, *Ibid.*, p. 18-19.

⁷ *Ibid.*, Lettre du 11 septembre 1906 à la comtesse Mary Gneisenau, *Ibid.*, p. 71.

⁸ C. Baudelaire, « De l'Héroïsme de la vie moderne », dans *Salon de 1846*, dans *Œuvres poétiques*, II, op. cit., p. 496.

⁹ C. Baudelaire, *L'Art philosophique*, dans *Œuvres poétiques*, II, op. cit., p. 598.

¹⁰ C. Baudelaire, « L'Homme-Dieu », dans *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres poétiques*, I, op. cit., p. 431.

¹¹ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 16.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

lui à saisir dans l'espace du poème. La ville, pleine de « miracles »¹ dans « Rêve parisien », devient ce lieu magique, « Babel d'escaliers et d'arcades »² où les « pierres inouïes » répondent aux « flots magiques »³. L'adjectif est essentiel, d'autant qu'il ouvre *Les Fleurs du mal*, s'adressant à Théophile Gautier, « parfait magicien ès lettres françaises »⁴ : et si la magie régissait cet univers qui se trouve sous nos yeux, malgré notre incapacité à percevoir à ces « féeries »⁵ et « mouvantes merveilles »⁶ ? On pourrait aussi citer les « Villes »⁷ de Rimbaud, de Verhaeren, Verlaine ou Nerval, ces poètes de langue française qui ont profondément marqué les générations qui nous intéressent, par-delà les frontières de la langue. Breton, notamment, sera particulièrement sensible à leur façon de redécouvrir le monde :

C'est sans se concerter ni même se connaître que Lautréamont et Arthur Rimbaud ouvrent à la poésie une voie toute naturelle en défiant systématiquement toutes les manières habituelles de réagir au spectacle du monde et d'eux-mêmes, en se jetant à corps perdu dans le merveilleux.⁸

Il y a là un enthousiasme de l'émerveillement, dans la violence de la métaphore : « en se jetant à corps perdu dans le merveilleux ». L'enchantement ne serait-il possible que dans cet élan passionné du sujet ? C'est en tout cas cette « voie toute naturelle » du *charme* que l'on retrouve dans les textes de notre corpus, en quête du merveilleux au-delà de la magie, dans ce que Breton appelle *l'habitude* et que d'autres désigneront par le quotidien.

Dans *Le Buveur de lune* de Tunström, poète et romancier suédois hanté par le lyrisme issu d'Orphée, le lecteur pénètre ainsi un univers merveilleux, simplement en franchissant le panneau de la rue du narrateur, la si bien nommée « traverse des Poètes »⁹ : « Entrer – après avoir longé la quiétude du cimetière – dans la traverse des Poètes, c'est comme pénétrer dans un univers magique »¹⁰. La magie de cette rue est d'abord motivée par la musique, « Mozart,

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷ A. Rimbaud, *Poésies*, op. cit., p. 221-225.

⁸ A. Breton, « *Limites non frontières du Surréalisme* », dans *La Clé des champs*, op. cit., p.18-19

⁹ G. Tunström, *Le Buveur de lune*, op. cit., p. 17.

¹⁰ *Ibid.*

Schubert, les quintes diminuées de Haydn »¹, qu'écoute ou joue le père du personnage², mais aussi par cette énigmatique professeur de piano qui accueille le lecteur dans ce roman-poème traitant de la poésie qui se dissimule partout, que ce soit dans les extraordinaires recettes de Halldor, les morceaux de musique qui envahissent le texte, le paysage islandais. Dans cette perspective, c'est « le monde [qui] est fantastique »³ et non plus uniquement la littérature. Tout devient poétique : la déclaration d'indépendance de l'Islande, prononcée « à coup de baguette magique »⁴, est l'occasion de découvrir que tout le monde est un peu poète dans ce pays⁵, jusqu'à Thorleif Smör, « POET »⁶ : « POET – le plus vieux métier du pays – signifiait en réalité POLisens Extr Tjänst. En d'autres termes, il incarnait notre police secrète, notre petite CIA nationale »⁷.

Mais pour comprendre le cheminement qui conduit Tunström à s'émerveiller d'une simple plaque, il faut certainement revenir à l'aube du vingtième siècle. Apollinaire, par exemple, poursuit l'enchantement baudelairien et recherche l'émerveillement dans le monde qui l'entoure, esquissant une nouvelle figure du sujet lyrique, héritée des poètes cités plus haut, mais aussi du chantré thrace : « Et le poète est cet observateur de la vie et il invente les lueurs innombrables des mystères qu'il faut repérer »⁸. Dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire utilise le terme *merveilleux* à propos d'une invention toute nouvelle à l'époque : les avions. Il voit en eux la réalisation d'un mythe, celui d'Icare, qui justifie à ses yeux la création de nouveaux mythes dans l'espace poétique qui lui est contemporain, afin que les générations suivantes tentent de dépasser les rêves du jour :

Ceux qui ont imaginé la fable d'Icare, si merveilleusement réalisée aujourd'hui, en trouveront d'autres. Ils vous entraîneront tout vivants et éveillés dans le monde nocturne et fermé des songes. Dans les univers qui palpitent ineffablement au-dessus

¹ *Ibid.*

² Halldor est dans ce texte un avatar de la figure d'Orphée (que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres romans de Tunström, notamment dans *Le Voleur de Bible* (*Tjuven* en suédois, littéralement *Le Voleur*), qui s'ouvre sur une épigraphe d'« Orphée. Eurydice. Hermès » de Rilke, et dont les personnages principaux suivent la descente aux Enfers, mais aussi la remontée impossible. Halldor est poète, sa voix charme les ondes des radios islandaises, à commencer par son fils (« Quand il parlait, toute la population de notre pays écoutait », *Le Buveur de lune*, *op. cit.*, p. 20), et musicien : « Je n'ai jamais écrit mon journal. Je joue du violon à la place » (*Ibid.*, p. 30). Le buveur de lune, c'est lui, qui recueille entre ses mains « quelques gouttes de lait de lune » (*Ibid.*, p. 65), cet homme qui transcende l'existence et parvient à dépasser la mort de sa femme, happée par la Frtela.

³ G. Tunström, *Le Buveur de lune*, *op. cit.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵ *Ibid.*, p. 89 : « Ceux qui étaient restés à l'Althing – en majorité des poètes épiques, des déclamateurs d'interminables panégyriques – décidèrent de tirer au sort des postes ».

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*

⁸ G. Apollinaire, *Poèmes à Madeleine*, dans *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Nrf, Gallimard, Coll. De la Pléiade, 1965, p. 618.

de nos têtes. [...] Et plus de merveilles que celles qui sont nées depuis la naissance des plus anciens d'entre nous, feront pâlir et paraître puériles les inventions contemporaines dont nous sommes si fiers.¹

La merveille, source d'étonnement, entre ainsi dans le monde réel, mais elle est surtout une création plus poétique que technique. L'avion n'est plus alors le fruit de l'imagination inventive des ingénieurs, mais bien des aèdes qui colportaient le mythe d'Icare. S'émerveiller, c'est donc en ce sens créer et porter un nouveau regard sur le monde, principe qui trouvera un écho chez les surréalistes français. La poésie est dans le monde, et non pas à part de lui comme l'avait voulu Platon :

Peut-on forcer la poésie à se cantonner hors de ce qui l'entoure, à méconnaître la magnifique exubérance de vie que les hommes par leur activité ajoutent à la nature et qui permet de machiner le monde de la façon la plus incroyable ?

L'esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons. Un temps fertile en surprises.²

L'idée que le poète puisse coïncider avec son époque appelle ainsi toute une génération à considérer le monde dans sa potentialité émerveillante : ce sont les machines, les voitures, les trains qui traversent parfois les poèmes d'Apollinaire, notamment « Zone ». Dans *Le Poète assassiné*, un « vélo »³ devient ainsi « l'instrument de la vitesse qui roulait et s'engloutit derrière la rotondité terraquée »⁴. Quelques années plus tard, *Les Sonnets à Orphée* font parfois résonner les bruits de la ville et des usines, bien que Rilke soit quelque peu sceptique vis-à-vis de l'influence du quotidien sur sa poésie⁵ : c'est « la machine » (« die Maschine ») du sonnet II, 10 ou encore le « marteau » (« Hammer ») du sonnet II, 12 qui n'est autre que l'instrument du sculpteur, clé de la création poétique rilkéenne⁶. Cette conception du monde et de la poésie marque l'ensemble des générations à venir, comme le souligne Péret :

Le merveilleux est de tous les temps, de tous les instants. C'est, ce devrait être la vie elle-même, à condition cependant de ne pas rendre cette vie délibérément sordide,

¹ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 952.

² *Ibid.*, p. 954.

³ G. Apollinaire, *Le Poète assassiné*, *op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ Pour Rilke, le monde qui l'émerveille, c'est essentiellement la nature. La ville, la modernité, sont sources d'angoisse, notamment dans *Les Carnets de Malte* ou bien dans sa correspondance. Dans sa correspondance, il précise aussi à quel point lui importe de créer une langue poétique qui soit « détourné[e] de l'usage quotidien » (*Correspondance*, *op. cit.*, p. 515). Il y a là une distinction importante à faire vis-à-vis de Rilke : si le quotidien a parfois sa place dans sa poésie, c'est un événement (parce que très rare), et il faut y voir non pas le sacre de l'expérience de la vie de tous les jours, mais la glorification du travail. Le marteau dont il est question ici renvoie à la création et à la figure de Rodin, mais aussi aux travailleurs manuels en général, le *métier* que les poètes partagent avec le « cordier » et le « menuisier » (*Correspondance*, *op. cit.*, p. 514).

⁶ Rilke se rapproche là de la figure de Rodin. Lettre à Lou Andreas-Salomé du 10 août 1903, « il m'est terriblement nécessaire de trouver l'outil de mon, le marteau, mon marteau, afin qu'il devienne le maître et domine de sa croissance tous les bruits » (*Correspondance*, *op. cit.*, p. 36).

comme s'y ingénie cette société avec son école, sa religion, ses tribunaux, ses guerres, ses occupations et ses libérations et son horrible misère matérielle et intellectuelle. [...] Le merveilleux est partout.¹

Retrouver l'enchantement au vingtième siècle, c'est au fond, nous dit Perret, rejoindre les origines même de l'âme humaine, qui fait de l'envoûtement une caractéristique première de l'humanité : « de tous les temps, de tous les instants » ; « partout ». Il serait ainsi un principe presque inévitable, qu'il convient de retrouver.

C'est ainsi que tout peut devenir merveille. Baudelaire, avec sa « charogne infâme »², révélait déjà dans l'art la secrète beauté de l'horrible, capable de concentrer les extrêmes, « carcasse superbe »³. Dans certaines lettres d'Apollinaire, même la guerre devient propice au développement d'une forme de magie, alors que le poète décrit les troupes ennemies :

Le seigneur des mouches, Belzébuth est là avec ses légions, ses myriades à l'infini de mouches vertes, bleues, brunes, non pas des taons, mais des mouches et les plus vertes, les plus éclatantes, les plus boches, ont un mufle étincelant de bouledogue.⁴

Cette esthétisation de la violence entraîne avec lui le lecteur, comme subjugué. La poésie, dans cette perspective, est alors pénétrée des éléments du quotidien, non pas pour la vulgariser, mais pour les envoûter. Les surréalistes chercheront à leur tour la possibilité de découvrir le « merveilleux dans un monde sans Dieu »⁵. C'est notamment la démarche de Breton dans *Nadja*, où le narrateur, « témoin hagard »⁶ de ce qui l'entoure, se découvre des « aptitudes particulières »⁷, mais aussi celle d'Aragon dans *Le Paysan de Paris*, qui regarde la ville à « La lumière moderne de l'insolite »⁸ et se demande : « Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? »⁹ Aragon ouvre l'œil pour découvrir de nouveaux trésors, qui motivent le sentiment de ce « merveilleux quotidien », ce « sentiment moderne de l'existence »¹⁰ : « Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a

¹ Benjamin Péret, cité dans *Surréalisme et athéisme*, op. cit., p. 112.

² C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 33.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ G. Apollinaire, *Lettres à Madeleine Tendre comme le souvenir*, édition revue et argumentée par Laurence Campa, NRF Gallimard, 2005, p. 73.

⁵ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, op. cit., p. 192.

⁶ A. Breton, *Nadja*, op. cit., p.20 : « De ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagard ».

⁷ *Ibid.*, p. 12 : « L'important est que les aptitudes particulières que je me découvre lentement ici-bas ne me distraient en rien de la recherche d'une aptitude générale, qui me serait propre et ne m'est pas donnée ».

⁸ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

vécu commence la légende, là où il vit »¹. La recherche de la magie dans l'espace quotidien pour fonder « des mythes nouveaux » est un principe que l'on trouvait donc déjà chez Apollinaire et qui prend forme ici. Aragon vient alors mêler la poésie et une étrange forme de science, « une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience »² :

c'est la vie qui fait apparaître ici cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens
passeront sans rien voir, et qui, tout d'un coup, devient sensible, et terriblement
hantante, pour ceux qui l'ont une fois maladroitement perçue.³

Evoquant la foule de la capitale française, « mille gens » aveugles au point de ne pas *percevoir* ce qui les entoure (chez Desnos, on trouve des silhouettes qui n'entendent pas, notamment dans « La Voix », que nous avons déjà commentée), Aragon rend compte de la possibilité qui pourtant habite les lieux. Il initie alors la métaphore de la *hantise*, que nous avons analysée en introduction à cette étude. La vie, autrement dit le quotidien, devient une « divinité poétique », passant du banal à l'extra-ordinaire. Cette façon de regarder le monde d'un œil émerveillé⁴ est une manière de réconcilier la poésie avec son présent, mais aussi son avenir, et non plus d'entretenir le fantasme d'une époque bénie où on *adorait* « les dieux sur les hauteurs »⁵. La poésie se dit au présent, tout comme l'enchantement qu'elle peut susciter :

L'homme aujourd'hui n'erre plus au bord des marais avec ses chiens et son arc : il y
a d'autres solitudes qui se sont ouvertes à son instinct de liberté. Terrains vagues
intellectuels où l'individu échappe aux contraintes sociales. Là vit un peuple ignoré,
qui se soucie peu de sa légende.⁶

L'adverbe temporel « aujourd'hui » est essentiel dans le texte d'Aragon, il y est d'ailleurs répété à plusieurs reprises, s'opposant à un *avant* non désiré et marquant la fin d'une certaine manière d'écrire de la poésie. La promenade à travers Paris se poursuit, le poète étant toujours celui qui marche vers l'avant pour voir émerger le poétique.

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Pour N. Piégay (« Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », dans *Pensée mythique et surréalisme*, Coll. Pleine Marge, n°7, Lachenal et Ritter, 1996, p. 76), « Une des ambitions du *Paysan de Paris* est précisément d'éveiller en chaque lecteur son sens mythique atrophié, de lui rappeler l'existence et la fécondité. Ce faisant, il lui ouvre l'accès au réel. Car la fonction première du sens mythique est la révélation du réel. »

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 60.

Jaccottet poursuit cette quête que les surréalistes ont pu commencer avant lui, trouvant la merveille dans le « quotidien »¹, sensible à la magie que Rilke pouvait déceler dans un paysage suisse² :

Vaut-il la peine de poursuivre des visions incertaines, quelquefois au prix de sa vie,
si c'est pour ne pas voir les merveilles qui sont à portée de la main, manquer la
rencontre des fées véritables ?³

Le sujet s'interroge sur la portée de l'enchantement dans le monde d'aujourd'hui, cette quête des « fées véritables », une poursuite de la vérité, qui se trouve non dans le songe, mais dans le monde qui nous entoure. Il l'oppose aux « visions incertaines », instaurant un doute sur les traditions ancestrales. Encore une fois dans l'esthétique de Jaccottet, c'est la simplicité qui remporte la victoire : « les merveilles qui sont à portée de main ». Chez lui, l'écriture poétique naît de ce regard porté sur le monde⁴, dans l'image de cette « rencontre ». Au-delà même du regard, donc, l'émerveillement devient un moment où deux entités entrent en communication. C'est pourquoi, dans « La Nuit des Agneaux », il écrit : « Je continuerai la poursuite, la recherche des illusions merveilleuses »⁵. Dans ses *Notes de carnet*, il évoque une « lumière [...] plus magique que jamais »⁶, tandis que la musique conserve un pouvoir de guérison (lui parle de *construction*) :

Musique qui « rassemblerait les os », les rebâtirait, les ressouderait, brisés. (En écoutant deux violons jouant Haydn dehors dans la nuit, sous les étoiles filantes, et en pensant à cette vieille tante H. détruite, cassée, plus assez forte pour se réparer.)⁷

Tous les sens sont ainsi mobilisés dans la *rencontre* de Jaccottet avec l'enchantement : la vue, mais aussi l'ouïe, comme une ultra sensibilité au monde qui le surprend soudain. Il s'agit

¹ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 209.

² Dans sa correspondance (traduite par Jaccottet), Rilke s'émerveille face à « ce merveilleux Valais » (*Correspondance*, op. cit., p. 473) : « je vous avais parlé de la magie combien singulière que ces lieux exerçaient sur moi, lorsque je les vis pour la première fois, l'an dernier à l'époque des vendanges » (*Ibid.*). La correspondance de Rilke en général révèle l'amour du poète pour la nature, et son émerveillement sans cesse renouvelé face à cette dernière.

³ *Ibid.*, p. 371.

⁴ Cette idée est développée plus loin dans les *Notes de carnet* à propos de Dante : « A un moment donné, Dante note qu'en passant par un chemin qui longe « un ruisseau très clair », lui vient une violente « volonté de dire » ; et aussitôt après, comme d'eux-mêmes, lui sont donnés les premiers mots de la *canzone* [...] » (P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 371). C'est en effet dans le monde que se trouve la possibilité d'enchanter, qui ici se traduit par la parole (« dire »), avant même de se transformer en chant (« *canzone* »). De même, dans son *Cahier de verdure*, le « Cerisier » (*Ibid.*, p. 383) « nous enchante ou nous égare » (*Ibid.*), il est « l'origine de bien des rêveries » (*Ibid.*).

⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 347.

⁷ *Ibid.*, p. 349.

alors bien d'une quête (Jaccottet évoque « la recherche des illusions merveilleuses »¹) qui vient coïncider avec l'entreprise poétique.

Chez un poète comme Ponge, les mots deviennent même de « merveilleux sédiments »² qui transforment le monde banal (« objet médiocre »³ dit « La Cruche », « objet dont il faut nous servir quotidiennement »⁴) en un lieu enchanté, comme dans « La Robe des choses » : « Soyez émus de ces grandioses quoique délicats, de ces extraordinairement dramatiques quoique ordinairement inaperçus événements sensationnels, et changements à vue »⁵. Dans sa poésie, l'*extraordinaire* tient dans l'*ordinaire*. L'émotion qu'évoque Ponge au début de ce paragraphe, c'est celle que suscitait Orphée dans l'espace mythique. Ici, elle est déclenchée par des éléments du quotidien qui charment le lecteur à mesure qu'il progresse dans son œuvre. Evoquant un édredon, le sujet lyrique se laisse envoûter : « ce qui m'en a charmé, c'est l'évocation en leur intérieur de ces millions de plumes »⁶. Alors qu'il mange un abricot, il s'extasie de « ce noyau, d'un merveilleux blond auburn très foncé »⁷. L'« Appareil du téléphone »⁸ se métamorphose en « homard »⁹ qui « frémit sur son socle »¹⁰, tandis que « La surface du pain est merveilleuse »¹¹. C'est alors tout un monde qui se redéfinit à travers le poème en prose, à l'image de ces olives noires, une « merveille »¹².

La magie du quotidien devient alors ce qui caractérise le poète dans ces œuvres, notamment en langue suédoise, chez Bo Carpelan qui par exemple définit l'émerveillement du poète face au monde qui l'entoure :

La magie la plus interne de la poésie, son caractère dérangeant est un signe de l'alliance avec l'espace, avec le paysage, avec un lieu central à l'extérieur et à l'intérieur. Chez l'homme civilisé, cette alliance est souvent rompue. Il fait

¹ *Ibid.*, p. 97.

² F. Ponge, « Le Verre d'eau », dans *La Petite Fabrique de Littérature*, Paris, Magnard, 1996, p. 119.

³ F. Ponge, « La Cruche », *Pièces, op. cit.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, « L'Edredon », p. 55.

⁷ *Ibid.*, « L'Abricot », p. 175.

⁸ *Ibid.*, « L'Appareil du téléphone », p. 56.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ F. Ponge, « Le Pain », *Le Parti pris des choses*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 22.

¹² *Ibid.*, « Les Olives », p. 95.

l'expérience d'une profonde étrangeté devant la nature, le silence et la solitude. Il fait aussi cette expérience avec ce qui est remarquable dans la vie de tous les jours. Nous n'entendons pas ce langage évident puisqu'il est caché sous les couches de l'habitude ou de la peur, et ne peut pas se lire avec l'intellect seul. Les modernes opérateurs de la pensée de la civilisation moderne ne peuvent bien sûr pas accepter cette « mystique quotidienne ». Chaque poète œuvrant avec sérieux la connaît. Elle est aux antipodes de la poésie symbolisante et poétisante. Elle est composée d'un langage aussi dépourvu de décorations extérieures que le paysage face à moi. Le poème dit : ombres, vent, chemin. Le paysage se trouve dans les mots et n'est compréhensible qu'à travers les mots. La langue du poème « magique » est toute concrète, basée sur l'expérience, qu'un savoir sophistiqué place entièrement au niveau de la conscience et qu'une conception matérialiste du monde taxe d'escapisme, d'esthétisme. Mais le poème qui est un paysage rassemble ce qui est vu en un langage et exprime avec les moyens du paysage quelque chose que le paysage dit en chacun de nous. Cette magie de tous les jours, les indiens Navajos l'appellent « rester au centre de l'univers ». Rester dans un paysage solitaire, un espace, sur une montagne offrant une vue sur une partie de la vie : où je suis m'apprend quelque chose sur qui je suis.¹

La poésie reste un mouvement d'élection, puisque Bo Carpelan fait toujours la distinction entre « chaque poète » et « l'homme civilisé », mais celle-ci se fait tout en nuances puisque le poète n'est pas présenté comme unique, mais comme un parmi d'autres. Nous reviendrons sur ce changement fondamental dans la cinquième partie de cette étude. La magie de la poésie se trouve donc au cœur de cette multitude de regards portés sur le quotidien, ici la nature, il s'agit donc d'une « magie de tous les jours » qui se dit avec simplicité (« un langage dépourvu de décorations extérieures »), repoussant l'espace du mythe considéré comme intrusif. On retrouve alors le concept d'« enchantement simple »², partagé par la poésie de langue française, chez Christian Christian Bobin bien sûr, mais aussi chez Ponge, qui fait des éléments du quotidien une source d'émerveillement : « Dans les choses simples, les pauvres espaces du quotidien, vit une unité articulée avec force. L'artiste capture cette unité en images, en mots, en sons »³ ; « ... Voilà qui est tout simple »⁴. Le poème, défini comme moment de capture (Bo Carpelan évoque par la suite la photographie), concentre ainsi la puissance de ce quotidien autrefois écarté de l'espace poétique, et qui à présent contient la magie. Chez lui, le poème « est un chant inévitable et une incantation quotidienne »⁵. Dans son œuvre, le *carmen* reste donc possible, mais non plus à partir de l'extraordinaire, qu'était le chant d'Orphée, mais de l'ordinaire que le quotidien fournit. Puisque les dieux ont déserté les lieux (même les étoiles ont quitté le ciel chez Bo Carpelan : « les étoiles n'existent pas »,

¹ B. Carpelan, *Credo de Novembre*, dans *Dehors*, op. cit., p. 144-145.

² C. Bobin, *L'Enchantement simple*, op. cit.

³ B. Carpelan, *Credo de Novembre*, dans *Dehors*, op. cit., p. 150.

⁴ F. Ponge, « Les Olives », dans *Pièces*, op. cit., p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 154.

« stjänor existerar inte »¹), il ne reste probablement plus à l'homme qu'à trouver dans ce qui l'entoure de quoi s'émerveiller.

2. Pouvoirs du regard

Avec des poètes comme Jaccottet ou Christian Bobin, il suffit alors de regarder par la fenêtre pour voir apparaître la magie que recèle le monde :

La beauté est là, au-dehors : à l'envers des châtaignes sur les chemins, à l'angle d'une fenêtre, sur le fruit sombre des ronces, sur la poussière des routes et dans le vert des rivières, partout. La beauté, c'est-à-dire la vie.²

Il s'agit là de « Dire le monde, c'est-à-dire le faire parler »³. Dans *L'Enchantement simple*, Christian Bobin révèle ce qui selon lui permet l'émerveillement, à travers deux sens : l'ouïe bien sûr, c'est ce que le mythe d'Orphée nous enseignait, mais aussi la vue. Alors certes le sujet lyrique écoute Haydn (« Mettre un disque pour organiser l'absence. Glenn Gould joue des sonates de Haydn »⁴) ou même du jazz, mais surtout il lit Pascal et saint Augustin, et il regarde Hélène, l'enfant, grandir autour de lui, en proie au « ravissement d'une fin d'un monde, que l'enfant [lui] donne avec abondance »⁵. Et l'enchantement simple naît essentiellement de ce regard qu'il dirige vers elle, qui porte un prénom de reine, et qui le partage avec l'Hélène de Jouve, lui qui avait perdu la femme et qui la considère comme son Eurydice. Hélène, dans *L'Enchantement simple*, est un seuil : « Il y a un émerveillement de la naissance de tout »⁶. Elle est le centre de la narration, le poète n'étant plus qu'un spectateur de ce début de vie qui s'anime :

Ces longues promenades avec Hélène, dans l'insignifiance de cette ville industrielle. L'enchantement simple. Une avenue, bordée par les murs de l'usine. Le soleil chasse nos ombres, loin devant nous. Séparés par quelques mètres, nous tendons les bras en avant, faisant en sorte que les trois ombres se tiennent par la main. Hélène éclate de rire.⁷

¹ B. Carpelan, *Dehors*, op. cit., p. 50. On peut aussi citer l'épigraphe d'un poème de Ponge, « La Chèvre », de Malherbe : « Et si l'enfer est fable au centre de la terre, / Il est vrai dans mon sein », qui souligne l'écart qui se creuse entre la « fable » et le monde réel, au point que les objets du quotidien qui peuplent sa poésie sont la seule réponse possible à cette fuite de la divinité dans l'espace poétique.

² C. Bobin, *Le Huitième jour de la semaine*, dans *L'Enchantement simple*, op. cit., p. 73.

³ H. Kaddour, dans *Action poétique 133-134*, Levallois-Perret, 1994, p. 96.

⁴ C. Bobin, *L'Enchantement simple*, op. cit., p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, *L'Eloignement du monde*, p. 170.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

L'éclat de rire final incarne l'enchantement qui a lieu dans cette scène de jeu entre un père et sa fille. Le son est totalement absent des lignes précédentes, soulignant que le charme d'Orphée n'est plus la seule référence en matière d'envoûtement. Les jeux d'ombres n'évoquent pas non plus les ténèbres des Enfers, mais l'insouciance de l'enfance. Le décor de la « ville industrielle », qui semble peu propice à l'enchantement dans un premier temps¹, avec l'emploi du nom « insignifiance » (qu'il faut comprendre au sens le plus littéral : *ce qui ne signifie rien*, à mettre en rapport avec les lignes qui précèdent : « Personne ne sait »² ; « Plus rien, personne »³), se révèle être le lieu où la magie se fait. Les ombres se rejoignent soudain, accomplissant le geste qui n'avait pu aboutir dans le mythe d'Orphée : « L'émerveillement crée en nous un appel d'air. L'éternel s'y engouffre à la vitesse de la lumière dans un espace soudain vidé de tout »⁴.

Car il ne faut pas oublier que *L'Enchantement simple* s'élance à partir d'un intertexte lié au chantre thrace, dès les premières lignes :

Si nous nous retournions sur le chemin – mais ce geste est impossible –, nous verrions que notre ombre s'attarde loin de nous, que d'autres ombres l'accompagnent et la veillent.⁵

Le lecteur devine Orphée, sans certitude, puisque le regard en arrière vers le personnage mythique est de toute manière refusé par l'adjectif « impossible ». L'enchantement de Christian Bobin naît de cette affirmation : le poète a retenu la leçon du mythe, mise entre tirets : « – mais ce geste est impossible – ». Le mouvement de retournement est refusé, il se cristallise dans l'emploi du conditionnel (« nous verrions ») qui entraîne le reste de la phrase. Regarder l'ombre serait donc la limite absolue des pouvoirs du poète, mais en compagnie d'Hélène, petite Eurydice « dans l'éternité de [s]es quatre ans »⁶, regarder sa propre ombre devient possible, à partir du moment où le secret de ce qui est découvert là est passé sous silence. Le long des « murs de l'usine », donc, il est possible de voir l'enchantement se

¹ Ponge trouve cependant lui aussi une certaine magie à ces lieux industriels, comme dans « La Cheminée d'usine », où il s'écrie : « Quel merveilleux attrait pour un quartier, me dis-je un jour, que de compte une à plusieurs de ces jeunes personnes ! » (*Pièces*, *op. cit.*, p. 120). Comme dans les œuvres d'Apollinaire, des surréalistes ou encore de Rilke, le monde contemporain trouve sa place en poésie, sous le signe de l'enchantement. On note alors une transition importante entre la représentation du milieu industriel dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle, notamment chez Zola, mais aussi en poésie chez Verhaeren, où l'usine est encore un lieu inquiétant. Dans « Les Usines » par exemple, les fabriques sont rapprochées du monstre que l'on trouvait dans *Germinal* de Zola : « La vapeur se condense en force prisonnière : / Des mâchoires d'acier mordent et fument » (*Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, *op. cit.*, p. 210). La transition d'un univers angoissant, sombre, défiant l'humanité de ceux qui le fréquentent, à un lieu merveilleux, est essentielle pour comprendre le processus de poétisation de l'espace poétique.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ C. Bobin, *L'Eloignement du monde*, dans *L'Enchantement simple*, *op. cit.*, p. 158.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*

réaliser, jusqu'à l'éclat de rire de la petite fille. Le son brise-t-il le charme ? Le paragraphe s'interrompt en tout cas.

La magie n'est en effet plus à présent portée uniquement par le son, le *carmen*, mais par le regard¹ qui pilote l'émerveillement de celui qui contemple chez Hofmannsthal « le vol des oiseaux [...] merveilleux en ces journées radieuses »², et « la trace de cette merveille »³. C'est peut-être ce qui condamne le plus la figure d'Orphée dans certaines œuvres qui se trouvent hors de notre corpus. Le poète devient magicien des mots non plus en chantant, mais en regardant ce qui l'entoure. Or dans le mythe d'Orphée, le regard est assassin. Il incarne la limite de l'être, l'impossibilité pour lui d'étendre sa connaissance et de saisir celle qu'il aime. Le regard est un interdit. C'est le chant, donc le son, un autre sens, qui porte la puissance. Pourtant, dans sa recherche d'un nouvel émerveillement, la poésie se tourne souvent vers le regard, comme moyen d'embrasser le monde, comme dans les vers de Desnos qui célèbrent la victoire de la vue :

Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée
Et s'écroulent au son des trompettes de Jéricho
Sa voix perce les murailles
Et mon regard les supprime sans ruines⁴

L'évocation du paysage prend alors une place toute particulière dans les œuvres qui suivent cette voie. Ainsi, alors que Jouve représente un Orphée, en proie aux Ménades, arborant un instrument en partie cassé, le poème « Zauberflöte » esquisse la possibilité d'un enchantement (c'est le sens de *Zauber* en allemand) au sein même de la nature, à travers la figure du « soleil magicien »⁵ qui ouvre le texte :

Le soleil magicien debout sur cette ville
Prend le seigneur debout sur le front d'ivoire
Un nuage vêtu de signes retentissants
Est colonne et temple et fond dans l'ouragan
A la montagne que le cuivre de la tour
Confond dans la distance, et cathédrale en rêve
Tu es nourrie par les feuilles vertes sensuellement
Quand les châteaux par-dessus les seins de la plus belle
Témoignent souriant des verdure de mort

¹ Dans Le Huitième jour de la semaine de Christian Bobin, il y a pourtant une figure de chanteur qui s'esquisse : c'est la mère, « voix des origines » (*Ibid.*, p. 78), avec « les mots qu'elle enchantait » (*Ibid.*) : « Dès les premiers jours, nous savons tout ce qui est à savoir : l'éternité, c'est une odeur, une voix qui chante et s'adoucit jusqu'à ne plus rien dire ». C'est donc la mère qui a remplacé Orphée dans ce texte.

² H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, *op. cit.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 116 : « Et en quel lieu de moi-même demeure Agur, qu'étonnait ce miracle par-dessus tous les miracles et qui ne savait rien de plus mystérieux que la trace de cette merveille, l'invisible trace de l'oiseau dans l'air ».

⁴ R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 547.

⁵ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, *op. cit.*, p. 150.

Les éléments du paysage s'animent alors à partir de celle-ci : « un nuage vêtu de signes retentissants », « l'ouragan », « la montagne », « les feuilles vertes », « des verdure »s ». Jouve tisse un réseau complexe entre motifs naturels et humains, avec « cette ville », « le front d'ivoire », « colonne et temple », « le cuivre de la tour », la « cathédrale en rêve » et les « châteaux ». Les verbes, toujours situés en tête de vers (« prend », « est », « confond », témoignent »), organisent le poème verticalement, appuyés par les éléments verticaux du texte comme « colonne et temple », « la tour », la « cathédrale », créant une dynamique particulière entre les deux types d'éléments cités plus haut. Le lecteur se trouve alors dans une sorte de spirale aboutissant au dernier vers à cette « musique ou langue universelle » qui leur permet de trouver des correspondances entre la nature et les constructions humaines. La magie du poème réside alors dans cette capacité à voir les éléments communiquer entre eux, de façon « universelle ». La musique et la langue, deux types de sons, sont alors placées en relation d'équivalence dans le dernier vers, avec l'emploi de la conjonction « ou ». Toutes deux moyens de communication par-delà les frontières, elles cristallisent ce qui fonde la magie de l'espace poétique : l'harmonie du monde, de la nature aux humains. Voilà pourquoi dans les poèmes qui suivent, le lecteur découvre des « forêts magnifiques du ciel vierge »² cachant des « palais enchantés » (les flûtes, associées au charme de la musique, occupent d'ailleurs le reste du vers : « les flûtes adorées »), ou encore « la merveille » des « oiseaux » et des « palais froids »³.

Dans ses textes en prose, Jouve poursuit d'ailleurs cette fascination de la nature, notamment dans « Le Verbe », où le sujet envoûté s'emballe dans une description charmante de la « puissance inanimée »⁴ du verbe :

J'étais sur la prairie vaste et solennelle au sein des grandes formes sculptées, qui recevait le ciel le plus rare. Devant moi le miroir des eaux bleues verdâtres comme l'espérance, posé sur un autre miroir, l'herbe aux millions de tiges brillantes oscillant entre le chaud et le froid. Les forêts aérées s'élevaient sur des caps en miniature, comme dans une géante peinture chinoise. Or le vent s'était levé, juste à l'heure méridienne, pour confirmer les pensées. Le vent chassait les biens et les corps dans l'oubli, les regrets avec les désirs, et même le corps de la femme et le souci de la gloire, le vent, le vent, avait une seule chose à dire.⁵

Ce passage n'est pas sans rappeler *Orphée – Cantate* de Roger Munier. La description de la nature en mouvement, avec le vent comme figure centrale, est porteuse de quelque « chose à

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, « Jupes et palais », p. 152.

⁴ *Ibid.*, « Le Verbe », p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 174-175.

dire » chez Jouve, tandis qu'elle incarne le chant chez Roger Munier. Le paysage s'anime soudain, à partir du verbe *être* et de la première personne. De même, dans « Voix », « la parole saisit la nature entière, se compose, s'éloigne de toute chose vraie pour se suspendre »¹ et surtout se définit comme étant un « opéra magique »². La poésie reste donc chez lui le lieu d'un enchantement, qui coordonne l'enchantement du paysage et celui de la langue, « merveilleux gémissement »³.

La poésie de langue suédoise est particulièrement sensible à cette conception du carmen, et il suffit d'ouvrir l'œuvre de Södergran, Tranströmer, Tunström, Carpelan ou Ekelöf, pour soudain entrer « au pays de la magie »⁴, et y déceler « la présence de l'inconnu tout près du connu »⁵. Cette génération de poètes, née avec le siècle, nourrie des textes d'Apollinaire, des surréalistes français, mais aussi des nouveaux poètes allemands⁶, est attentive à l'enchantement du monde, et le paysage prend une dimension particulière dans leur poésie⁷. Chez Bo Carpelan, « l'observateur et le paysage forment une totalité »⁸, figurant la fusion de celui qui regarde et le décor regardé. C'est dans une atmosphère particulièrement épurée que se dit la beauté des régions nordiques, « inanimé jusqu'à l'éveil de l'aurore, / inanimé jusqu'à la fin du crépuscule »⁹. Ces paysages enflammés par la lumière du soleil à la fin du jour nous évoquent *La Lyre de septembre* ou *Le Pays qui n'existe pas* de Södergran, ou encore l'or des décors trakléens. La magie naît de la nature, il ne tient qu'au poète de la transformer en mots¹⁰. Le lecteur, qu'il rencontre Orphée ou non, découvre alors, avec cette poésie mal connue, des espaces encore inexplorés, qui révèlent une impression magique. On regarde donc les paysages des royaumes du nord, là où chez Bo Carpelan « le temps

¹ *Ibid.*, « Voix », p. 177.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ *Ibid.*, « Préface », p. 7-8.

⁶ Voir notamment la présentation de la poésie d'Ekelöf dans l'*Anthologie de la poésie suédoise* (*op. cit.*, p. 286-287), qui présente les influences de ce poète de langue suédoise : Apollinaire, Desnos, Stravinsky, etc. R. Boyer évoque quant à lui les lectures de la jeune Finlandaise qu'était Södergran, souvent comparée à Rimbaud (*Poèmes complets, op. cit.*, p. 5-9). Les poètes du Grand Nord sont un réceptacle d'influences diverses, que ce soit du sud (en langue allemande ou française) ou de l'ouest (les poésies de langue anglaise, en provenance aussi des États-Unis).

⁷ J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise, op. cit.*, p. 9 : « il n'est pas un seul poète suédois, pour ainsi dire, qui n'ait voulu d'abord se situer *par rapport* à la nature. Ils vont nous montrer, comme Shakespeare et Heine l'avaient pressenti, que cet *écart* où ils vivent, connaît une lumière à nulle autre comparable : fantomatique, énigmatique, moire pour le voile impalpable des elfes et des fées » ; « Aucune poésie européenne, y compris l'anglaise, n'abonde, comme la suédoise, en *lyrisme de la nature* ».

⁸ B. Carpelan, *Dehors, op. cit.*, p. 144.

⁹ J-C. Lambert, *Anthologie de la poésie suédoise, op. cit.*, p. 290.

¹⁰ L'inversion est essentielle : Orphée enchante la nature par les mots et la mélodie, tandis que dans cette œuvre la nature enchante Orphée qui se met à chanter.

s'apaise » (« Tiden stillnar »¹), posant « un regard d'étranger » (« en främlings blick »²) sur ce qui nous entoure, « quelque chose de merveilleux et nouveau » (« något underbart och nytt »³). Dans l'œuvre de Tranströmer, nous écoutons la mélodie de la nature, à travers « la Baltique [qui] murmure » (« Östersjön susar »⁴). La répétition du verbe *susa* (*murmurer*) crée un rythme dans ce poème tout en atténuation :

Det sysar ja och nej, missförstånd och samförstånd.

Det susar tre barn friska, ett på sanatorium och två döda.⁵

Cela murmure oui et non, mésentente et entente.

Cela murmure trois enfants en bonne santé, un au sanatorium et deux morts.

Le sujet lyrique prête ainsi attention à la mélodie du monde, dans une perspective qui n'est pas sans rappeler la démarche rilkéenne des *Notes sur la mélodie des choses*. Le poème devient alors le lieu où la nature se révèle, lui accordant une place particulièrement importante. Le sujet lyrique se promène ainsi dans la forêt suédoise ou au bord de la mer, jusqu'à être envahi par ce « rêve » (« en dröm »⁶) où « une vague roule à travers tout le texte » (« en svallvåg rullar genom hela texten »⁷). La mer rejoint alors le vers dans l'espace poétique, au milieu des « mots [qui] scintillent » (« orden flimrar »⁸).

Les poètes poursuivent ainsi l'enchantement poétique, issu d'un mythe d'Orphée absolument muet puisque absent de leurs vers. Les arbres s'animent soudain, pour jouer de la musique :

Om du en tidig morgon så noggrant som möjligt

försöker mäta luften mellan två orörliga träd

ser du där en knappt synlig svalbåge, som en sang.⁹

Si tôt, un matin, aussi rigoureusement que possible

tu essaies de mesurer l'air entre deux arbres immobiles

tu vois là un arc de fraîcheur à peine visible, comme un chant.

Comme dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, où le vent est le maître du chant, la nature est la source d'une mélodie que le sujet lyrique peine à reconnaître, avec l'emploi de « knappt » (*à peine*), qui souligne la difficulté à percevoir. Si l'arbre ne bouge pas chez lui (« orörliga », avec le préfixe privatif o-), ce n'est pas le cas chez Tranströmer, chez qui la

¹ B. Carpelan, *Dehors*, op. cit., p. 16.

² *Ibid.*, p. 90.

³ *Ibid.*

⁴ T. Tranströmer, *Samlade dikter och prosa 1954-2004*, op. cit., p. 215.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ B. Carpelan, *Dehors*, op. cit., p. 70.

nature merveilleuse s'éveille, comme cet arbre fantastique de *Ciel à moitié achevé* (Den halvfärdiga himlen¹) :

Det går ett träd omkring i regnet,
skyndar förbi oss i det skvalande grå.
Det har ett ärende. Det hämtar liv ur regnet
som en koltrast i en fruktträdgård.

Då regnet upphör stannar trädet.
Det skymtar rakt, stilla i klara nätter
i väntan liksom vi på ögonblicket
då snöflingorna slår ut i rymden.²

Un arbre marche sous la pluie,
se presse à côté de nous dans la grisaille ruisselante.
Il a une mission. Il cherche la vie dans la pluie
comme un merle dans un verger.

Quand il s'arrête de pleuvoir, l'arbre s'arrête.
Droit, il brille, doucement dans la nuit claire
dans l'attente comme nous de l'instant
où les flocons s'abattent sur les lieux.

Un arbre qui marche traverse ainsi ce poème, rappelant à notre mémoire les vers d'Ovide consacrés à Orphée. Si le chantre thrace a bel et bien disparu dans l'œuvre de Tranströmer, il reste au sujet lyrique ce pouvoir, celui d'ébranler ce qui l'entoure par le biais du verbe. Les objets s'enchantent alors parfois, comme dans « Lamento » du même recueil où un « sac merveilleux palpite comme un cœur » (« den underbara kappsäcken dunkar som ett hjäta »³).

D'autres vont plus loin encore dans leurs tentatives d'enchantement. Alors que la première phase de la guerre se termine, en France, en 1941, le sujet lyrique de Michaux évolue soudain dans un pays qui n'existe pas (encore un titre qui nous ramène vers la poésie de langue suédoise, vers Södergran cette fois et son recueil *Le Pays qui n'est pas, Landet som icke är*⁴), avec ces mages étonnants qui entrent dans la modernité qui les avait pourtant exclus. Nous pénétrons alors dans ce que Michaux appelle la « spontanéité magique »⁵, un monde merveilleux où un « berger d'eau »⁶ « siffle une source »⁷, et où l'on construit des routes avec un « pinceau à paver »⁸ ou « à bâtir »⁹. Dans ce récit de voyage merveilleux de

¹ Il s'agit là de la proposition de traduction de J. Outin, dans *Baltiques, Œuvres complètes 1954-2004*, Paris, Nrf/Poésie Gallimard, 2004).

² T. Tranströmer, *Samlade dikter och prosa 1954-2004*, op. cit., p. 98.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 45.

⁵ L'expression revient à deux reprises, p. 130 et p. 139 (*Ailleurs*, op. cit.).

⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁹ *Ibid.*

poésie, le lecteur s'égare, à l'image du sujet lyrique qui perd ses repères lorsqu'un mage lui retire tout horizon, lui causant « une sensation intolérable »¹ :

[...] la soudaine soustraction de l'horizon (j'étais près de la mer dont un instant plus tôt je pouvais apprécier l'immense étendue et les sables de la plage) me causa une angoisse tellement grande que je n'aurais osé faire un pas.²

Cette dérobade, écrite dans une France qui perd la guerre, occupée par l'envahisseur, souligne l'importance de la perspective dans l'esprit humain. Et la poésie n'échappe pas, par la suite, à ces questionnements. En effet, la guerre, dont nous avons pu évoquer les conséquences sur l'écriture à travers l'œuvre de Celan, Levi ou encore Semprun, laisse derrière elle cette « angoisse » qui entrave le texte et l'empêche éventuellement d'avancer (« faire un pas »). Dépouillé de ses perspectives, le genre fait alors face à un risque majeur, celui de l'asphyxie, souligné par l'emploi de la négation avec le verbe *oser*. Michaux pressent ce risque dès le début de l'occupation.

La représentation que Michaux donne de l'émerveillement et de l'enchantement, qu'il partage avec « Un Rêve de haute magie » d'Hofmannsthal (« Ein Traum von großer Magie »³), est essentielle. Dans le mythe d'Orphée, c'est le sujet lyrique qui est acteur de celle-ci. Sa lyre magique (pensons notamment aux vers d'Apollinaire) lui confère un pouvoir surnaturel et surhumain, qui lui permet d'*oser* l'impensable. Or dans *Au pays de la magie* de Michaux et dans le poème d'Hofmannsthal, ce n'est pas le sujet lyrique qui est magicien : il regarde les mages opérer (« ich sah », dit le texte allemand : « je vis »). D'ailleurs, le sujet lyrique précise que « Tout le monde n'est pas mage »⁴, et encore moins le poète, qui se fait expulser du pays : « Le jour même je me trouvais, je ne sais comment, rejeté du pays de la Magie »⁵. Orphée ne peut alors apparaître ici : la magie est *ailleurs*. Au-delà de la seule quête d'un enchantement par le biais de la poésie et du mythe, l'autre raison qui conduit les poètes de notre corpus à Orphée se trouve dans l'épisode de la descente aux Enfers.

¹ *Ibid.*, p. 168. On retrouve un principe similaire dans « Un rêve de haute magie » d'Hofmannsthal (*Gedichte, op. cit.*, p. 24-25), où un magicien supprime la gravité : « En lui je vis s'éteindre la puissance de la gravité » (« An ihm sah ich die Macht der Schwere enden », *Ibid.*, p. 24).

² *Ibid.*

³ H. von Hofmannsthal, *Gedichte, op. cit.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 193.

Troisième partie :

Dérèglements

Introduction à la troisième partie

Hériter d'Orphée ?

Par le chant et ses capacités d'enchantement se maintient la première caractéristique du mythe : la transmission d'un savoir, d'un récit, d'un pouvoir. C'est certainement ce qui soude le plus les auteurs de notre corpus. En réécrivant le mythe d'Orphée, de façon fidèle ou critique, ils deviennent les membres d'une grande famille. Mais cet héritage ne se fait pas sans questionnement. Dans cette troisième partie, nous étudierons comment les réécritures de cette époque progressent dans une voie pour le moins paradoxale : réécrire (et donc en cela rendre le texte reconnaissable par les lecteurs) et s'évader du mythe, une prise de distance qui pourrait a priori être extrêmement risquée. Le mythe, plus que jamais, devient personnel. Il ne s'agit plus d'écrire *par-dessus* un texte envahissant (ce serait le sens du palimpseste de Genette), mais *à la place de*.

Car certains auteurs refusent d'être des copistes : « Hériter me déplaît. On ne possède pas aussi bien que quand on a conquis ou créé, ou cru conquérir ou créer »¹. Valéry, dans les *Cahiers*, distingue l'héritage, passif, et la création, active. Pourtant auteur d'un sonnet dédié à Orphée dans son premier recueil, une réécriture relativement traditionnelle car fascinée par le personnage et ses pouvoirs, Valéry brise alors la confiance qu'il avait établie avec la figure mythique. En refusant la notion d'héritage, il souligne une évolution sensible à l'échelle du siècle et qui travaille l'ensemble de l'Europe :

Pour moi donc, le suprême bien est la chose trouvée par moi et semblant contenir la promesse de nouvelle découverte ou accroissement de puissance. Ce qui s'accroît soi-même, sûrement. Je vais donc vers le mépris de tout le reste – je le regarde gênant, superflu, *contingent*, facile ou parfaitement extérieur, étranger, donc nul. Ce contour contient aussi mes ex-bonheurs – survenus depuis assez longtemps pour être mes déchets – des peaux mortes. [...] Horreur ridicule d'imiter et d'être imité.²

Le moi est placé au centre de la création et de la pensée, avec la répétition de la première personne (« pour moi », « par moi », « je », « mes ex-bonheurs », « mes déchets »), en alternance avec des tournures générales : avec l'article défini (« le suprême bien », « la promesse », etc.) et l'absence d'article (« de nouvelles découverte », « accroissement de puissance », « Horreur ridicule »). L'influence d'autrui ou l'influence que l'on a sur autrui est alors placée dans l'ordre des sentiments : l'*horreur* d'un côté et le *ridicule* de l'autre. Comment pourrait-on réécrire un mythe dans ces conditions ?

¹ P. Valéry, *Cahiers*, I, *op. cit.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

Dans un premier chapitre, nous analyserons tout d'abord la place grandissante de la mort du personnage dans les réécritures de notre corpus, qui est l'un des épisodes les plus repris, ce qui par conséquent transforme sa portée. Dans un deuxième chapitre, nous verrons en quoi, tout en restant dans le cadre du mythe, certains tentent de s'en émanciper. Enfin, nous nous intéresserons à la destabilisation du personnage et de ses attributs.

Chapitre 1 : Mises à mort d'Orphée

Fin de règne

Et si le règne d'Orphée venait de s'éteindre ? La progression du silence interroge ce que peut encore le personnage à la surface du poème. Du silence d'Orphée au silence *sur* Orphée, la transition met en valeur le risque de sa disparition. D'ailleurs, Supervielle, dans « Le Poète amoureux » signe la fin du lyrisme :

Je m'étais bien promis de rire jusqu'au bout,
De badiner dans ce voyage ;
Voici que mes projets sont percés de grands trous
Où le vent mène son tapage.

Mon moi qui, jusqu'ici, courait au loin les champs,
Au milieu du récit s'installe, manifeste,
Ainsi qu'un Turc à la vitrine d'un marchand
Qui répare un tapis sans s'occuper du reste.

Mon cœur est ennuyé, tel un mauvais soldat
Lorsque l'appel du soir trompette,
Qu'il faut soudain monter vers le froid blanc des draps
Et les lits alignés comme des baïonnettes.

Et voici que j'entends une voix saugrenue,
Lancinante en mon âme nue :
« Monsieur, votre unité de ton
File un inquiétant coton. »
Je n'ai plus aucun goût à rire ;
L'orgue forain en moi s'est tu
Et j'en suis tout hurluberlu.
Ah ! qu'est-ce à dire ?

J'avais dit : « Chut ! » Emotion,
Et nargué le vieillard Lyrisme,
Mais c'est ici la fin du schisme ;
Me voilà comme un grand garçon,
Les mollets nus,
Déjà velus,
Et qui ne sait plus sa leçon.¹

Dans ce poème en apparence léger, Supervielle dit adieu à une certaine forme de poésie de « jusqu'ici » à « voici », qui souligne l'opposition entre le passé et le présent de l'écriture, entre la poésie d'avant et celle de maintenant. L'allégorie du lyrisme, qui referme le texte, est dépréciée par l'utilisation du nom « vieillard », mais aussi par l'utilisation de la négation (« ne sait plus sa leçon ») et du terme « fin ». Supervielle attire ainsi notre attention sur les transformations qui sont à l'œuvre au cours du siècle, en parodiant les codes de la poésie

¹ J. Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 114.

lyrique d'inspiration romantique (avec la mention du champ, du voyage et du Turc)¹, pour mieux en souligner la vanité. Cette leçon d'anti-lyrisme souligne ainsi en quoi le poète s'est émancipé d'Orphée, échappant à l'ennui d'une écriture devenue conventionnelle (« Mon cœur est ennuyé, tel un mauvais soldat ») dont il devient urgent de s'évader, notamment dans l'usage de termes incongrus comme « hurluberlu ». La question de la quatrième strophe soulève alors le dernier problème du poète : « Qu'est-ce à dire ? ». L'interrogation reste sans réponse. Ne resterait-il à Orphée qu'à disparaître ? Le mythe suggère que le poète meurt, mais que sa voix se maintient. Or si le sujet lyrique de Supervielle bute sur ce qui reste à dire, il semblerait qu'Orphée se heurte au risque d'un nouveau silence.

I. Le sacrifice d'Orphée

Nous l'avons vu, la mort d'Orphée est un élément structurant du mythe, elle interroge les limites de l'homme et la puissance du chant. Mais dans notre corpus, le démembrement du personnage prend une autre dimension, qui entre en résonance avec le cours de l'histoire, avec les deux conflits mondiaux qui bouleversent le continent, avec la destruction organisée des savoirs par les Nazis, avec la mise au service de la destruction de l'homme par le progrès.

1. Mort du personnage

La mort d'Orphée est en effet un épisode particulièrement repris dans notre corpus. Elle appartient au mythe antique, mais sa reprise presque obsédante interroge le lecteur, car si dans les versions traditionnelles elle met en scène la puissance du carmen, par-delà la mort du poète, il semble qu'elle prend parfois ici une autre dimension. Dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, au « cadavre »² d'Eurydice s'ajoute la tête d'Orphée, « *fraîche comme le jour du carnage, et légèrement sanglante* »³. La description de la mort d'Orphée occupe une partie importante de cette réécriture, puisqu'elle s'effectue en deux temps : lors de la première descente aux Enfers, en quête d'Eurydice, et de la seconde, définitive. La première visite dans l'Hadès peut alors être comprise comme l'enterrement précoc de Orphée : « *Tu t'es évanoui, Orphée, plaqué au sol comme dans une noce avec la terre. Et prêt pour un voyage dont nul d'ordinaire ne revient* »⁴. La communion du corps avec la terre, qui lui permet d'accéder au royaume des morts, représente la première étape du passage vers « *un domaine interdit aux*

¹ Dans *En songeant à un art poétique*, Supervielle explique d'ailleurs l'importance de cette poésie dans ses premières années : « J'ai été long à venir à la poésie moderne, à être attiré par Rimbaud et Apollinaire. Je ne parvenais pas à franchir les murs de flamme et de fumée qui séparent ces poètes des classiques, des romantiques » (*Ibid.*, p. 560).

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 58.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

vivants »¹, que décrit longuement le sujet lyrique. Ce « voyage » dont il revient pourtant en vie, est une descente en lui-même. Cet épisode fait du mythe un récit initiatique, où la connaissance du monde et de soi est en jeu : pour Roger Munier, Orphée est tout sauf « ordinaire », puisque les règles humaines s'abolissent devant lui, l'espace d'un instant.

L'importance que prend sa disparition varie beaucoup en fonction des auteurs, si l'on prend par exemple Jouve, chez qui Orphée « n'apparaît que pour mourir »², ou encore Södergran, Agneta Enckell et Ebba Lindqvist chez lesquelles il n'en est même pas question. Dans *Orphée – Cantate*, Roger Munier insiste lui, comme pour la figure d'Eurydice, sur les détails matériels de sa disparition. La mise à mort du chanteur thrace est un *déchirement* et un *sacrifice*³ : « [les Ménades] se précipitent sur toi et te déchirent, comme elles font, dans l'extase, des bêtes sacrifiées »⁴. Le corps d'Orphée se réduit alors, comme celui d'Eurydice, mais au sens propre cette fois, à des morceaux, « tes membres épars et sanglants »⁵. La description de Roger Munier rend compte quant à elle de détails très crus, notamment dans celle de la tête d'Orphée, « tête tranchée »⁶, « fraîche comme au jour du carnage, et légèrement sanglante »⁷. De même, dans *Les Sonnets à Orphée*, Rilke utilise *verteilen* pour évoquer le démembrement par les Ménades, autrement dit *dispenser*, *éparpiller* :

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel, là,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör',
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftern an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,

¹ *Ibid.*, p. 67.

² B. Conort, *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie*, op. cit., p. 140. Il ajoute : « Ceci est d'autant plus sensible que les trois autres poèmes qui inscrivent le nom d'Orphée dans leur titre, expriment, tous trois, la mort du musicien ».

³ On retrouve le même réseau isotopique chez Camby (*Les Malheurs d'Orphée*, op. cit., p. 76) où la mort d'Orphée est « le dernier sacrifice », commandité par Eurydice : « Elle avait dit : / Quand tu seras remonté, / Justice sera faite. // House, thyrses, faux, pierres ! / Les Ménades se jeteront sur toi. / Elles te déchireront. » (*Ibid.*, p. 75).

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 96.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ *Ibid.*

sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.¹

Mais toi, le divin, toi, retentissant encore jusqu'à la fin
l'essaim des Ménades dédaignées l'attaqua
tu as couvert leur cri par l'ordre, toi, le beau,
ton jeu édifiant s'éleva sur les destructrices.

Aucune n'était là pour te détruire la tête et la lyre,
alors qu'elles luttaient et s'arrêtaient ; et toutes les pierres
aiguës qu'elles jetaient sur ton cœur
n'étaient que douceur et faites pour écouter.

Finalement, elles te détruisirent, harrassé par la haine,
alors que ton chant séjournait encore dans les lions et les rochers
et dans les arbres et les oiseaux. D'où tu chantes encore maintenant.

Ô toi, dieu perdu ! Toi, trace infinie !
C'est seulement parce que la haine te démembra et te déchira à la fin que
nous sommes maintenant les auditeurs et une bouche de la nature.

Ce verbe construit à partir de *teilen* (*diviser, couper*) rend le geste des Ménades extrêmement visuel et rend compte de sa violence. La bestialité des Ménades, les « destructrices », fait d'elles un « essaim » (*Schwarm* »²). Rilke ne se contente pas de cette métamorphose de l'humain vers l'animal, il associe leur brutalité à la lapidation (« tous les cailloux / aiguës qu'elles jetaient sur ton cœur »³), faisant d'Orphée un nouveau martyr. Par la mention des pierres jetées sur le poète pour le faire taire, les Ménades rejoignent alors paradoxalement les humains, s'acharnant sur un être incompris car supérieur. La violence gagne le vers, avec la reprise du préfixe *zer-* évoquant la destruction en allemand : « *Zerstörenden* » au quatrième vers, « *zerstör'* » au cinquième vers et « *zerschlugen* » au neuvième vers. A cela s'ajoute une allitération en [r] qui traverse tout le poème, et que vient renforcer l'adverbe « *zuletzt* » qui encadre le texte. Enfin, l'accumulation de termes exprimant la violence, notamment au treizième vers avec « *reißend* » et « *verteilt* », met en scène le chaos du meurtre.

Il ne reste alors plus à Orphée qu'à mourir. Chez Jouve, sa mort est introduite par l'adverbe « enfin », attente de la fin qui est à présent enclenchée :

Enfin les créatures de la terre humide
Horribles creux offerts à tous les vents
Suavités bombées et chaudes et l'odeur
De marécage et de rose sous les cratères
Qui mordent ! Lacérez-moi de vos dents
Vulves féroces ! pénétrez ma chair coupable.
La lyre tout en haut tenant son chant tué
Toujours en haut du bras expirant, portée.⁴

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 691-692 (I, 26).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 156.

Sa mort renvoie à l'*horreur* du démembrement (« horribles », mis en valeur par l'antéposition et l'absence de ponctuation). Jouve met alors en scène la *férocity* des Ménades (« Vulves féroces ») par l'emploi des verbes *mordre*, *lacrer* et *pénétrer*. Son cri de détresse, souligné par l'emploi de l'impératif et de l'exclamation, se transforme en une prière macabre, appel au suicide. Dans « Orphée agonisant », la mort d'Orphée se caractérise par la cruauté inouïe des Ménades, représentées comme des « monstres blonds aux paupières funèbres »¹ :

La lumière du jour est à peine voilée
Par vos dents monstres blonds aux paupières funèbres
Vos corps ensemble avaient tenté pour l'unité
Mon image virile
Vos matières de lèvres et de cheveux blessés
Et vos voluptés nues sur la rive lugubre
Avaient atteint le trésor noir de la bassesse
A mon cœur, mais grâce au ciel vos dents
Ont réparé l'outrage
L'immortel en respire
La lumière du jour est à peine brisée.²

Le mélange des corps détruit progressivement l'intégrité du chantre thrace. Les alexandrins, du premier au dernier, se répondent alors dans la variation que Jouve fait subir à l'attribut du sujet, de « voilée » à « brisée », figurant l'entrée dans l'irréparable. Dans le deuxième « Orphée » de *Matière céleste*, le chant d'Orphée se *brise* alors sous une tonalité grave :

Ménades retentissantes organisées
Vous qui occupez les sommets des crêtes
De ce monde inhumain qui n'aime plus l'amour
Estuaires de guerre aux cuisses écartées
Ménades de sommeil qui hurlez à la mort
Du chanteur, furies d'or et d'autorité
Mes sœurs soyez armées soyez nues soyez ivres
Dévorez ce que mon cœur vous a créé.³

La violence est transfigurée par l'allitération en [r] qui traverse ce texte, appuyée par l'emploi de termes hyperboliques comme « retentissantes », « hurlez », « furies » ou « dévorez ». L'absence de ponctuation, si ce n'est le point final qui referme le texte avec solennité, est accompagnée d'impératifs (« soyez armées soyez nues soyez ivres / Dévorez »), appel à la violence dans l'acceptation de la fin. Caractérisées par leur nudité (mais aussi par leur vulgarité brutale, avec leurs « cuisses écartées »⁴), les Ménades sont mises en rapport avec le champ lexical de la guerre : « Estuaires de guerre ». Orphée essuie alors l'offensive de ces femmes dédaignées (on retrouve le terme chez Rilke, dans le sonnet I, 26 précédemment cité), dont la frustration explose à la surface du poème. Avec leur ivresse et leur bestialité, elles sont

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 156-157.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

les agents de Dionysos et non d'Apollon. La parole leur est refusée, elles qui crient dans le deuxième Orphée (« hurlez à la mort »¹), comme des loups en quête d'une proie.

La mort d'Orphée est ainsi la conséquence de celle d'Eurydice. C'est le refus d'acceptation de cette dernière qui, dans de nombreuses versions, explique le geste des Ménades. Dans *Orphée – Cantate*, par exemple, Roger Munier souligne les liens entre les deux mises à mort :

Farouchement, Orphée gardait le deuil. Et si les premiers adeptes formaient autour de lui un cercle chaleureux, les femmes, dès le départ éconduites, ne lui pardonnaient pas sa distance. Outre leur dépit d'être repoussées, elles se sentaient exclues de ces réunions d'hommes. Quand elles comprirent que le deuil d'Eurydice était devenu pour Orphée un deuil du monde, elles se surent définitivement rejetées. Elles n'étaient plus désormais, à ses yeux comme à ceux de ses compagnons, que l'appel faussement enjôleur d'une apparence morte. Elles en conçurent un lourd ressentiment.²

Les termes « éconduites », « repoussées », « exclues », « rejetées », « ressentiment », tous construits à partir d'une base verbale, identifie clairement la frustration qui conduit au geste terrible du démembrement. La négation exceptive (« Elles n'étaient plus [...] que ») renforce ce sentiment d'exclusion. La description des « Ménades exaltées »³ rappelle alors celle de Jouve, Pierre Emmanuel ou Rilke : « *servantes du dieu souffrant* »⁴, adoratrices du « dieu au cri sauvage »⁵, Dionysos, « démentes qui courent échevelées sur les collines et déchirent leur proie dans l'extase »⁶, « à demi-nues »⁷, qui « tuent dans leur égarement orgiaque et déchirent leurs proies »⁸. Dans *Hymnes orphiques*, le sacrifice d'Orphée se mêle à la sexualité :

[...] A genoux en mon crime
je léchais la morsure horrible de vos pas
chiennes farouches de mon Chant, âcres ménades
filles que vêt l'Erèbe noir ! votre fureur
me ceignait comme un temple aux voûtes rutilantes
de cymbales, de sang et d'horreur !⁹

¹ *Ibid.*

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸ *Ibid.*

⁹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 139.

La violence de ce passage souligne la cruauté du groupe de femmes qui s'acharnent¹, sur le chantre thrace. Les termes sont hyperboliques (« horrible », « chiennes », « âcres », « fureur », « horreur ») et le texte est à nouveau traversé par une allitération en [r]. Pierre Emmanuel transforme Orphée en victime sacrificielle d'un culte obscur (« l'Erèbe noir »).

Gottfried Benn, dans « Cellules orphiques » (« Orphische Zellen »), répète d'ailleurs le terme « Opfer » (*victime*) à plusieurs reprises, mais le *sacrifice* (c'est le deuxième sens de ce terme en allemand) a lieu par le feu :

Es schlummern orphische Zellen
in Hirnen des Okzident,
Fisch und Wein und Stellen,
an denen das Opfer brennt,
die Esse aus Haschisch und Methen
und Kraut und das delphische Lied
vom Zuge der Auleten,
wenn er am Gott verschied.²

Il sommeille des cellules orphiques
dans les cerveaux de l'Occident,
du poisson et du vin et des endroits
où la victime brûle,
la cheminée de Haschisch et de méthane
et d'herbe et le chant de Delphes
des chœurs des aulètes,
quand il rend l'âme à Dieu.

Ce motif traverse le texte, avec la « cheminée » de la première strophe (« Esse »³), le « silex » de la troisième (« Feuerstein » en allemand, *la pierre du feu*) et surtout le verbe *brennen* (brûler), que l'on retrouve à la fin du texte : « La victime brûle » (« das Opfer brennt »⁴). La description de la mort d'Orphée dans son autre poème consacré au chantre thrace souligne la violence du verbe *frapper*, à la rime avec *créer* (« schlagend » et « schaffend »⁵), et les exclamations :

Wie du mich zurücklässt, Liebste –
von Erebos gestoßen,
dem unwirtlichen Rhodope
Wald herziehend,
zweifarbige Beeren,
rotglühendes Obst –
Belaubung schaffend,
die Leier schlagend
den Daumen an der Saite!⁶

Comme tu m'abandonnes, ma chère –
poussé par l'Erèbe,
du Rhodope inhospitalier,
par la forêt qui passe,
des baies bicolores,
fruits chauffés au rouge –
créant du feuillage,
frappant la lyre
le pouce sur la corde !

Le poème devient un lieu « inhospitalier », impropre à la survie du personnage, à l'image des flammes qui rongent les vers du poème précédent. De la lyre il ne reste d'ailleurs qu'une « corde », au singulier, signe de sa destruction progressive.

¹ Le *TLFI* rappelle qu'*acharner* est un dérivé de *chair*, avec l'adjonction du préfixe privatif *a-*. Il y a là une violence terrible dans le geste des Ménades.

² G. Benn, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 72.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁶ *Ibid.*

Orphée s'enfonce alors dans la mort sans retour possible, avec l'emploi de la négation exceptive, notamment dans *Orphée – Cantate* : « *Tu t'en vas même de toi, Orphée, tu n'es plus que tes propres membres épars et sanglants, qu'elles dispersent au milieu des cris : Iô ! Iô !, dans la jouissance sauvage* »¹. Le personnage se définit par le démembrement, ces « restes »² « jet[és] dans le fleuve »³. Roger Munier met ainsi en valeur la proximité entre Orphée et Eurydice : lors de leur première descente aux Enfers, tout reste encore possible, ce qui explique que la vie – bien que niée – domine le texte, tandis que lors de la seconde, l'avenir n'est plus envisagé car il s'agit là d'un « voyage qui cette fois sera sans retour »⁴, une ultime disparition qui se dit dans la plupart des réécritures par l'emploi d'un point final. La mort violente des deux époux semble ne pouvoir se réaliser que dans le sang :

elles se jettent sur toi. Tu ne saurais dire d'où viennent les coups, tant ils sont nombreux. Ils pleuvent et, à l'un d'eux, plus mortel, tu t'effondres. Alors, dans leur délire, elles se précipitent sur toi et te déchirent, comme elles font, dans l'extase, des bêtes sacrifiées.

*Tu t'en vas même de toi, Orphée, tu n'es plus que tes propres membres épars et sanglants, qu'elles dispersent au milieu des cris : Iô ! Iô !, dans la jouissance sauvage. Et quand leur rage est assouvie, hagardes, et comme saoules de cette étreinte de sang, elles rassemblent grossièrement tes restes et vont les jeter dans le fleuve, triste linceul liquide, sépulture mouvante et sans rites, qui dérive lentement vers la mer.*⁵

Le sacrifice est marqué par l'assonance en [e], de « délire », à « déchirent » en passant par « précipitent ». La syntaxe heurtée multiplie les appositions, comme victime des coups qui assaillent le personnage. L'opposition du singulier et du pluriel achève la représentation d'une mise à mort conduite par le « délire »⁶ des Ménades. Dans l'œuvre de Pierre Emmanuel, cependant, la mort surprend le personnage, qui « étai[t] mort sans savoir / combien de mort étaient en [lui] »⁷. Il s'enfonce alors dans « des bouffées de ténèbre »⁸, se demandant « combien de vies / je devais traverser pour être »⁹. Ce « carnage »¹⁰ oppose ainsi les

¹ *Ibid.*, p. 96.

² *Ibid.*, p. 97.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁶ *Ibid.*

⁷ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 138.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 100.

représentantes de Dionysos et le représentant d'Apollon, qui porte d'ailleurs sa lyre : « [les Ménades] sont l'inverse d'Eurydice, comme Dionysos l'est d'Apollon »¹. Le « *carnage* », c'est en effet la mise en pièces du chancre thrace par les Ménades, mais c'est aussi le retour à un régime alimentaire carné, d'ordre anthropophage. Les Bacchantes sont ainsi représentées comme des cannibales, *dévorant* le poète (on retrouve d'ailleurs ce verbe dans l'« Orphée » de Jouve mentionné plus haut). Le terme revient sous la plume de Pierre Emmanuel, qui parle de « *carnage ancien* »² dans *Tombeau d'Orphée*. Or dans le régime alimentaire orphique, la consommation de viande est proscrite. Au-delà du sacrifice du personnage, figure du poète, représentant de la musique (par opposition aux cris inarticulés des Ménades, « *Iô ! Iô !* »³), il convient ainsi de voir que ce sont deux conceptions du monde et de la vie qui viennent se heurter violemment.

Après le sacrifice, Roger Munier évoque le dernier voyage d'Orphée, au-delà de l'embouchure, alors qu'un fleuve accueille sa tête :

Tes membres sont dispersés dans ton sein, portés, deçà, delà, par la houle : la mer indifférente est ta seule sépulture. Et peut-être qu'ayant vaincu elle reste sourdement enchantée et qu'après l'atroce carnage, elle se fait bienveillante pour toi, qui n'es plus même toi, répandu, en morceaux, que la surface liquide... Il est dit que ta tête sera retrouvée de l'autre côté de la mer, en Lydie, à l'embouchure du Mélès. C'est un pêcheur qui la découvrira, ensablée, mais comme vivante, après ce long périple sur les eaux. Ensablée... Prise à moitié dans la boue terrestre, immobilisée là. Toi qui voulais tellement t'en évader, partir vers d'autres royaumes, tu y es retenu. Ta tête coupée semble, il est vrai, incorruptible. Elle est fraîche comme au jour du carnage, et légèrement sanglante. Enlisée comme elle est, on dirait la tête d'un corps invisible qui serait pris tout entier dans le sable. Les yeux sont ouverts et le regard vide reste levé vers le ciel. Pathétique, elle chante encore, nous dit la fable, mais que chante-t-elle à présent ?⁴

Orphée rejoint la mer qu'il avait vaincue lors de l'expédition des Argonautes, qui n'est ici pas sans évoquer son homophone, la mère, dont elle possède quelques attributs, notamment la poitrine (« *dans ton sein* ») ou la bienveillance, au début de cet extrait. Le retour à la mer du personnage⁵ est une entrée dans la mort, jusqu'à la dépossession de soi, avec l'utilisation de la négation : « *toi, qui n'es plus même toi* ». La répétition du pronom résonne comme un appel à retrouver cette unité perdue entre le corps et l'esprit, en vain. C'est tout le cycle de l'existence qui se concentre dans ces quelques lignes. Le cadavre d'Orphée se trouve alors entre deux mondes : sa tête est « *ensablée, mais comme vivante* », « *prise à moitié dans la boue terrestre* », nouvelle manifestation de l'eau, mêlée à la terre, cette fois. Orphée est alors « *retenu* » par le royaume des vivants, entre le monde des hommes et celui des dieux,

¹ *Ibid.*, p. 94.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ Nous rappelons rapidement que dans certaines versions du mythe, le fleuve est une figure paternelle.

symbolisés par le ciel : « *Tu relies la surface et le monde souterrain, dans ta passion* »¹. La mélodie d'Orphée célèbre ainsi « *la mort [...] que tu n'as pas su vaincre, que nul ne saurait vaincre* »², chez Roger Munier, mais aussi chez Rilke ou Jouve.

2. La mise en pièces du chantre thrace

Les poètes de notre corpus, en réécrivant le dernier épisode du mythe, s'inscrivent dans une longue tradition, qui représente la figure du sujet lyrique « sous l'aile de la mort »³, avec à la main une lyre qui « en se brisant jette un son plus sublime »⁴. Or ce n'est plus nécessairement le cas dans notre corpus. Chez Roger Munier, par exemple, la mort d'Orphée est due à l'amuïssement de la mélodie. La « *fin [...] rapide [...] et violente* »⁵ du personnage n'est que la conséquence de la perte de puissance du *carmen* et du renoncement à l'instrument : « *Ayant délaissé la lyre qui chantait l'apparence, pour le sévère enseignement touchant l'au-delà et la vie sainte, tu ne pouvais qu'être bientôt retiré du monde des vivants* »⁶. Le *carmen* prévient Orphée de la violence du monde dans la *Cantate*, protection qui disparaît dès lors que le personnage a renoncé (« délaissé ») à la mélodie pour se consacrer à la parole. Or cette transition, du chant au discours, lui est fatale, car en lui le *carmen* n'opère plus. Orphée est alors représenté en victime sacrificielle, face à une nature particulièrement « *hostile* ». La violence s'abat alors sur lui, « *atroce carnage* »⁷ :

*Oui, les Femmes sont prêtes, qui s'agitent dans l'ombre. Lasses de ton dédain, elles se sont faites les servantes du dieu souffrant, en passion dans l'apparence. Sous son emprise, elles vont consommer avec toi une déchirante étreinte. Les voilà qui s'arment, de tout, de rien, égarées. Dans leur thyrses, déjà se cache un fer de lance. Elles savent où te surprendre : dans l'une de ces réunions d'hommes dont tu les as exclues, où tu enseignes à tes adeptes les mystères de l'au-delà et rappelles les préceptes d'une vie sainte, à l'écart. Elles guettent à la sortie. Et lorsque tu t'éloignes, seul, en proie à des pensées qui ne sont plus de la terre, elles se jettent sur toi. Tu ne saurais dire d'où viennent les coups, tant ils sont nombreux. Ils pleuvent et, à l'un d'eux, plus mortel, tu t'effondres. Alors, dans leur délire, elles se précipitent sur toi et te déchirent, comme elles font, dans l'extase, des bêtes sacrifiées.*⁸

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 101.

³ A. de Lamartine, *Nouvelles Méditations poétiques*, dans Œuvres de Lamartine de l'Académie Française, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1858, p. 454.

⁴ *Ibid.*

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 99.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁸ *Ibid.*, p. 96.

La violence atteint ici des degrés particulièrement élevés, que l'on trouve chez Pierre Emmanuel avec la mention du viol d'Orphée¹, ici proche du cannibalisme (« *elles vont consommer avec toi* »), jusqu'à la délivrance de la mort dans un déchirement (avec la répétition du verbe *déchirer*) qui lie le son et la violence physique. Dans *Tombeau d'Orphée*, il est ainsi question de « la passion qui les excite à la curée »², figurant l'extrême violence des Ménades. Le personnage mythique n'est alors plus qu'un animal traqué par ces femmes qui ne sont plus tout à fait humaines non plus et cherchent à le « *surprendre* », « *guettent à la sortie* ». Pourtant, bien qu'Orphée « *n'es[t] plus que [s]es membres épars et sanglants* »³, le chant continue : « *Pathétique, elle chante encore, nous dit la fable, mais que chante-t-elle à présent ?* »⁴ La lyre n'est plus (« *Ta lyre a depuis longtemps disparu* », elle « *a rejoint la vaste énigme qui n'a pas de frontières* »⁵), mais le chant persiste (« *elle [la tête d'Orphée] chante encore* »⁶). Orphée ne se débat pas, il accepte, silencieux, son destin. Il s'agit là d'une défaite profonde du chant (qui est pourtant nuancée par le retour de la mélodie après son décès).

Dans d'autres textes, Orphée n'est plus en mesure de jouer de son instrument fétiche. La violence faite au personnage l'empêche de produire le son harmonieux qui lui avait ouvert les portes des Enfers pendant tant de siècles. Alors que dans « Le Vendredi du crime », l'Orphée de Desnos érige des villes grâce à sa mélodie (« Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée »⁷), dans son *Art poétique* le chantre thrace s'est transformé en « écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif »⁸ :

L'écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif
Pas d'ongles au bout de ses doigts
Orphée qu'on l'appelle
Baiseur à froid confident des Sibylles⁹

Le personnage est déstabilisé par les négations (« écorché », « Pas d'ongles ») qui pourtant ne l'empêchent pas de produire du son, puisque le verbe *chanter* est employé au présent de l'indicatif, pour souligner la persistance de sa mélodie. Dans ce poème, la mélodie est

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 108 : « C'est beau d'être violé ».

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 547.

⁸ *Ibid.*, p. 1242.

⁹ *Ibid.*

devenue synonyme de souffrance, avec le sang qui introduit la figure d'Orphée au lecteur, mais aussi l'absence d'ongles. On trouve une image similaire chez Jouve où le personnage a les « mains coupées »¹. La violence qui lui est faite produit alors une mélodie qui ne se caractérise plus par l'harmonie, mais par la mort, ces « sons si expirants »² : « Une harpe ayant plusieurs cordes brisées »³. Comment jouer lorsque les cordes de l'instrument et les mains du musicien manquent ? Cette amputation scelle le nouveau destin d'Orphée, incapable d'enchanter le monde, car incapable de jouer chez Jouve :

La lyre tout en haut tenant son chant tué
Toujours en haut du bras expirant, portée.⁴

Ce « chant tué » revient dans l'œuvre de Pierre Emmanuel, ou encore chez Rose Ausländer sous la forme d'« un chant gelé » (« ein gefrorenes Lied »⁵), avant d'être recouvert par les croassements du corbeau. Dans *Tombeau d'Orphée*, Orphée a « sa propre voix déchirée en raisons / contraires par les dents des morts à la curée »⁶ : il ne reste plus qu'une « mélopée hagarde », sur laquelle nous reviendrons et qui désigne à la fois l'égarement et la sauvagerie. Le sujet lyrique appelle au sacrifice du personnage, au subjonctif à valeur de souhait :

Qu'il meure sous l'afflux des morts en son soleil
vieux poète accablé de chants et de jeunesse
le dur crieur de sang aux carrefours du temps.
C'est l'heure ! le sang crie aux veines bleues de l'ombre⁷

C'est l'accumulation de musique (« accablé de chants et de jeunesse ») qui provoque ici le rejet du « vieux poète », avec l'emploi de la coordination et du pluriel. Il n'est plus alors qu'un « poète sans voix »⁸, ombre de lui-même, devenu « dur crieur de sang ». Dans « Orphée » de Jouve, l'enchantement perd de sa superbe, mis à mal par la déstabilisation de l'instrument dès le premier vers. Cet Orphée en prise avec la mort d'Eurydice ne tente pas de se libérer de la souffrance du deuil, il renonce au *carmen* et en appelle à la mort :

Enfin les créatures de la terre humide
Horribles creux offerts à tous les vents

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 156

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 156.

⁵ R. Ausländer, *Ich höre das Herz des Oleanders Gedichte*, op. cit., p. 229.

⁶ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*

Suavités bombées et chaudes et l'odeur
De marécage et de rose sous les cratères
Qui mordent ! Lacérez-moi de vos dents
Vulves féroces ! pénétrez ma chair coupable.
La lyre tout en haut tenant son chant tué
Toujours en haut du bras expirant, portée.¹

Jouve ne représente pas ce qui se produit après la mort du personnage, et passe sous silence la persistance du chant dans l'espace poétique. En effet, le poème est conduit par la première personne, qui se confond avec Orphée, et nous refuse la description de ce qui se passera ensuite. Jouve ne s'intéresse ainsi qu'au moment du démembrement et à l'invalidité du chant d'Orphée lors de son échec face aux Ménades. Chez lui, l'au-delà est ainsi marqué par le silence du vide, le désespoir du rien et surtout l'impossibilité pour le poète de voir son chant perdurer après sa disparition. Jouve ne célèbre pas la grandeur du chant d'Orphée². Lors de sa mort, le lecteur assiste à un rituel anthropophage, que Jouve partage avec Roger Munier, dans son deuxième « Orphée » :

Ménades retentissantes organisées
Vous qui occupez les sommets des crêtes
De ce monde inhumain qui n'aime plus l'amour
Estuaires de guerre aux cuisses écartées
Ménades de sommeil qui hurlez à la mort
Du chanteur, furies d'or et d'autorité
Mes sœurs soyez armées soyez nues soyez ivres
Dévorez ce que mon cœur vous a créé.³

Le chant a déserté le texte, on ne le retrouve que dans la mention du « chanteur » au sixième vers, qui semble étouffé par les sons qui l'entourent : « Ménades retentissantes » ; « hurlez ». Le cri bestial remporte la victoire sur un sujet lyrique qui appelle au suicide, puisque le chant ne peut lui venir en aide. Cette représentation d'un chant non-salvateur est à comprendre en relation avec son premier « Orphée », poème qui s'ouvre et se referme sur la mention de l'instrument, « harpe ayant plusieurs cordes brisées »⁴ d'abord, « La lyre tout en haut »⁵ ensuite. Dans les deux cas, celle qui devrait être un allié du personnage dans sa quête d'Eurydice est représentée comme inopérante, avec ses cordes « brisées » et son « chant

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes, op. cit.*, p. 155-156.

² C'est la différence majeure qui existe entre Jouve, Roger Munier et Rilke. Rilke et Roger Munier représentent eux le chant en lutte face aux Ménades, tandis que chez Jouve on observe une forme d'exultation dans le renoncement et l'appel au carnage.

³ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes, op. cit.*, p. 158.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

tué »¹, l'adjectif enfermant la lyre dans le silence de la mort. L'Orphée de Jouve succombe alors face à la défaite du *carmen*.

L'exemple de la poésie de Jaccottet nous semble essentiel pour compléter ce panorama des mises à mort du personnage, à travers une œuvre dans laquelle Orphée n'apparaît que très peu. En effet, chez lui, on retrouve cette violence, dirigée cette fois directement vers le sujet lyrique et qui explique en partie le silence du poète sur le chantre thrace : « n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge »². Si chez Jouve ou Desnos la violence faite au personnage l'empêche de chanter mais n'entrave pas la création poétique et cette conception de la réécriture. Jaccottet dépasse cette première étape : la violence physique crée un environnement propice où Orphée ne peut « plus » exister. La négation souligne la transition, entre une poésie où Orphée a pu apparaître et une autre, où il semble exclu de l'espace poétique. Il semblerait même que le sujet lyrique conseille au lecteur, avec l'emploi de l'impératif, de changer ses *attentes* vis-à-vis de l'écriture poétique : la mélodie enchanteresse n'est plus possible dans un monde où Orphée a été torturé.

Mais comment Orphée pourrait-il enchanter s'il ne peut chanter ? En effet, ce « chanteur déchiqueté » (« der zerfleischte Sänger »³) ne paraît plus être en mesure d'entonner son habituel chant, notamment chez Günter Kunert :

Da erhält jeder seinen Lohn
wenn der Plattenspieler läuft
im Keller eines Hauses
in Berlin und anderswo:
da erhält und empfindet jeder
was ihm gebührt

wenn nicht beim ersten Male
dann beim zweiten oder dritten
oder fünfzigsten:
und wird erlöst von seinen Leiden
von Zahnschmerz und Weltschmerz
von Mangel an Paris Rom London

und Gerechtigkeit und
eigenem Leben

erlöst für drei Minuten
durch Frank Sinatra oder Nat King Cole
oder wie auch immer sich
heut nennen mag
der zerfleischte Sänger
der niemals stirbt

Alors chacun reçoit son salaire
quand marche le tourne-disque
dans la cave d'une maison
à Berlin et ailleurs :
alors chacun reçoit et perçoit
ce qui lui revient

si ce n'est pas la première fois
alors c'est à la deuxième ou la troisième
ou la cinquième :
et on est libéré de ses souffrances
du mal de dents et du mal à l'âme
du manque de Paris Rome Londres

et de justice et
de sa propre vie

libéré pour trois minutes
par Frank Sinatra ou Nat King Cole
ou comment peut aussi s'appeler
toujours aujourd'hui
le chanteur déchiqueté
qui ne meurt jamais

¹ *Ibid.*

² P. Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, p. 81.

³ G. Kunert, *Warnung vor Spiegeln Gedichte*, op. cit., p. 36.

Dans « Orphée VI », Günter Kunert a égaré le nom du personnage. S'il apparaît dans le titre du poème, le dernier de son cycle consacré au « Thrace », la dernière strophe ne le retrouve plus : « comme peut aussi s'appeler / toujours aujourd'hui ». L'emploi du verbe modale *mögen* et de la tournure interrogative², souligne la perte de repère. Orphée est donc considérablement réduit à son origine géographique. La violence qui lui est faite, dans sa chair, l'achève, avec l'adjectif verbal « zerfleischte » qui qualifie le nom « chanteur ». Nous n'entendons alors pas la musique d'Orphée, juste le disque de Frank Sinatra et Nat King Cole. Enfin, Günter Kunert limite le temps d'action de la musique qui apaise ceux qui l'écoutent (avec la répétition du verbe *erlösen* aux dixième et quinzième vers) : « pour trois minutes » (« für drei Minuten »). Il semblerait que le temps de subjugation du personnage ait considérablement été réduit.

II. Orphée bouffon³ : de la célébration à l'humiliation ?

On assiste alors à des opérations de dégradation du personnage, qui mettent en valeur sa dimension anachronique, ou encore à un transfert, d'un registre à l'autre : du lyrisme au comique, pratique qui peut sembler intolérable aux défenseurs du caractère sacré du personnage, « parce qu'elle mine le sérieux et fait courir le risque d'un dysfonctionnement de la langue »⁴. Car le lyrisme issu d'Orphée n'est ni drôle, ni distrayant. Les thèmes abordés dans ce mythe, la vie, la mort, l'amour, sont graves et il exerce une sorte de fascination presque craintive face à un personnage qui semble intouchable. On ne plaisante pas avec Orphée. Pourtant, lentement, affleurent des tentatives de le voir basculer dans un registre qui n'est habituellement pas le sien et qui semble étranger à la poésie lyrique. On peut alors se demander dans quelle mesure il est possible de sourire, voire de rire, avec lui.

1. Ridicules

C'est vrai, « On ne retourne pas si facilement les mythes »⁵ : l'entreprise de déstabilisation d'une figure telle qu'Orphée demande un doigté infini. Or face aux poètes fascinées par les pouvoirs du chantre thrace, il existe depuis bien longtemps des auteurs qui prennent le risque de traiter le personnage avec humour. La raison serait, selon certains, que la

¹ *Ibid.*

² On la retrouve malgré l'absence de ponctuation dans l'adverbe interrogatif « wie ».

³ Nous prenons ici l'adjectif « bouffon » au sens de « Personne qui aime à faire rire la compagnie » (*TLFI*).

⁴ A. Frontier, *La Poésie*, op. cit., p. 379.

⁵ P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 71.

multiplication des représentations d'Orphée sur scène à l'opéra aurait dégradé la représentation du chantre thrace : « Depuis l'*Orfeo e Euridice* de Gluck, le sentiment avait banalisé leur histoire – pas même originelle –, devenue celle de l'amour plus fort que la mort »¹. En effet, il existe déjà dans la littérature de l'Ancien Régime un certain nombre de versions qui participent de ce mouvement, qui trouvera son apogée au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle. Dans *La Toison d'or* de Corneille par exemple, Médée se moque du chantre thrace :

ORPHÉE, *chante*.

Hâtez-vous, enfants de Borée,
Demi-dieux, hâtez-vous,
Et faites voir qu'en tous lieux, contre tous,
À vos exploits la victoire assurée
Suit l'effort de vos moindres coups.

MÉDÉE.

Vos demi-dieux, Orphée, ont peine à vous entendre :
Ils ont volé si haut qu'ils n'en peuvent descendre ;
De ce nuage épais sachez les dégager,
Et pratiquez mieux l'art de les encourager.²

La reprise du terme « demi-dieux », associé à l'article possessif, souligne la prise de distance de Médée vis-à-vis du chant, qui ne parvient pas à atteindre sa cible. L'utilisation de l'article possessif appuie la moquerie à l'encontre d'Orphée, qu'elle enjoint à « pratiquer mieux » et dont elle pointe du doigt les limites. Les reprises du personnage chez Théophile de Viau ne sont d'ailleurs pas dénuées d'humour³ dans son épigramme « A des bons musiciens qui avaient chanté à des sottos gens » :

Orphée avait ainsi la voix
Captivant la troupe brutale,
Et ce qu'il fit dedans les bois
Vous l'avez fait dans cette salle.⁴

¹ S. Jacquemart et J. Brosse, *Orphée ou l'initiation mystique*, Paris, Bayard éditions, 1998, p. 247.

² P. Corneille, *Œuvres*, VI, *op. cit.*, p. 342.

Chez Théophile de Viau, si le personnage apparaît parfois, il est un point de référence inaccessible : « Si j'avais la vigueur de ces fameux Latins, / Ou l'esprit de celui qui força les destins, / Qui vit à ses chansons les Parques désarmées / Et de tous les damnés les tortures charmées / Quand pour l'amour de lui le Prince des Enfers / Laissa vivre Eurydice et la tira des fers ; » (*Œuvres poétiques*, « Elégie », *op. cit.*, p. 208.) Théophile de Viau reprend certains éléments caractéristiques du mythe, comme la descente aux Enfers et le pouvoir du *charme*, le *carmen* antique. Mais il ne s'identifie pas au personnage, dissociant la première personne du chantre thrace. Ce dernier n'est pas nommé, on le reconnaît uniquement à cette périphrase, « celui qui força les destins », et à la mention de son épouse. Le sujet lyrique n'entend pas ici hériter de ses pouvoirs : « Je me contenterais d'égaliser en mon art / [...] mille autres encore à qui je fais hommage »³. Loin de briller dans la lumière que pourrait lui apporter le mythe, Théophile de Viau préfère se retirer dans « l'ombre ».

⁴ T. de Viau, « A des bons musiciens qui avaient chanté à des sottos gens », *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 395.

Le chancre thrace est soudainement plongé dans le quotidien du poète français¹, et devient un élément de comparaison avec de mauvais poètes. La satire est cinglante. Cette opération de vulgarisation initie la possibilité pour le personnage d'être transféré dans de nouveaux registres, bien au-delà du sacré de la poésie et de ses pouvoirs.

Dans *Le Neveu de Rameau* de Diderot, notamment, le personnage éponyme, étrange Orphée, se met à chanter en plein milieu de la rue, sur un mode pour le moins étonnant :

Il commençait à entrer en passion et à chanter tout bas, il élevait le ton à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps ; et je dis : « Bon, voilà la tête qui se perd et quelque scène nouvelle qui se prépare... »

En effet, il part d'un éclat de voix : *Je suis un pauvre misérable... Monseigneur, monseigneur, laissez-moi partir... Ô terre, reçois mon or, conserve bien mon trésor, mon âme, mon âme, ma vie ! Ô terre !... Le voilà le petit ami, le voilà le petit ami ! Aspettare e non venire... A Zerbina penserete... Sempre in contrasti con te si sta...* Il entassait et brouillait ensemble trente airs italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères. Tantôt avec une voix de basse-taille il descendait jusqu'aux enfers, tantôt s'égosillant et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs ; imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaner. Ici c'est une jeune fille qui pleure, et il en rend toute la minauderie ; là, il est prêtre, il est roi, il est tyran ; il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit ; il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air.²

Le lexique utilisé souligne la violence faite à la musique : le personnage ne parvient qu'à des « grimaces » et des « contorsions » qui aboutissent à « un éclat de voix ». Bien qu'il ne soit pas mauvais chanteur³, le neveu de Rameau se caractérise d'abord par la douceur de sa voix (« tout bas »), puis le personnage s'enflamme (« un éclat de voix »), jusqu'à mélanger sans distinction un nombre important de chansons (« trente airs »). L'utilisation de l'italique souligne la dimension chaotique de ce moment de musique, où plus rien n'a de sens : « il entassait et brouillait ». L'emploi de la coordination et de l'imparfait à valeur durative et itérative montre d'ailleurs la confusion du chanteur, mais aussi de l'auditeur, qui multiplie les appositions au pluriel (« italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ») et les juxtapositions de verbes (« il est prêtre, il est roi, il est tyran ; il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit ; il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit »). Le texte devient labyrinthique, avec un personnage qui se laisse entraîner dans la démence⁴, au point d'ailleurs d'être assimilé à Orphée : « tantôt avec une voix de basse-taille, il

¹ On retrouve un principe similaire chez Boileau, aussi, dans son *Art poétique*, qui dénonce « ces auteurs renommés » « Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés, / Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire » (*Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 301).

² D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Grands Écrivains, 1985, p. 120-121.

³ Plus loin, Diderot précise : « Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur » (*Ibid.*, p. 122).

⁴ Diderot le qualifie de « forcené » (*Ibid.*, p. 122) et se demande « s'il ne faudra pas le jeter dans un fiacre, et le mener droit aux Petites-Maisons, en chantant un lambeau des Lamentations de Jommelli » (*Ibid.*, p. 121-122).

descendait jusqu'aux enfers »¹. Dans cette description bouffonne, le musicien est un « singe du violon »², le chanteur perd de sa grandeur, notamment lorsqu'il « contrefaisait les différents instruments »³ : frisant le ridicule⁴, le personnage devient presque un animal de foire, observé avec crainte et admiration⁵. Renouant avec la représentation du musicien ambulant, notamment grâce au singe, le personnage met en exergue la dégradation à venir : la musique n'appartient plus au domaine du sacré, elle entre dans celui du profane, ou plutôt du *profané*. Orphée, lui, doit alors affronter l'humour et le rire du lecteur, à défaut de ses larmes.

2. Le sacre du bouffon : Orphée sur scène

C'est sur scène que se consacre l'image d'un Orphée à proprement parler bouffon, qui « chantait des blagues avec son luth »⁶ et amuse la galerie sur la musique d'Offenbach, au point de le voir basculer dans la satire et le burlesque. C'est d'ailleurs par la suite très souvent sur scène, au théâtre ou bien à l'opéra, que s'épanouit la fronde dirigée contre le chantre thrace, notamment sur la scène suédoise, avec *Orphée*, joué en octobre 2012 au théâtre Orion à Stockholm, où Orphée découvre une radio portative qui chante du Lionel Richie, avec laquelle il descend par la suite aux Enfers pour y chercher son Eurydice. Nous sommes alors loin de la plainte endeuillée des origines du mythe... Or la parodie, nous le rappelle Genette, est à comprendre au sens étymologique du terme :

ôdè, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie⁷

¹ *Ibid.*, p. 121.

² *Ibid.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 122 : « Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons ; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois ; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable pour les instruments à corde dont il cherchait les sons les plus approchés ; il sifflait les petites flûtes, il roucoulait les traversières ; criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers ; courant, s'arrêtant avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche ».

⁴ Pour Diderot, il s'agit de « la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée » (*Ibid.*, p. 122).

⁵ En effet, Diderot évoque « la foule qui nous environnait » (*Ibid.*, p. 127), mais aussi fait état de son embarras : « Admirais-je ? oui, j'admirais. Étais-je touché de pitié ? j'étais touché de pitié ; mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et les dénaturait. » (*Ibid.*, p. 122).

⁶ G. Nouveau, *Lautréamont*, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, p. 422, cité par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 434. Voir aussi Paul Berret, *La Philosophie de Victor Hugo (1854-1859) et deux mythes de la Légende des Siècles*, Paris, Henry Paulin, 1910, p. 69-70.

⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 20.

Le premier à *chanter faux, dans une autre voix*, au sens propre du terme, ou presque, ce sera Offenbach¹. Dans *Orphée aux Enfers*, chez qui « Orphée [...] est un mauvais sujet qui déteste sa femme Eurydice, laquelle se laisse volontiers courtiser par ses soupirants, Aristée, un apiculteur, qui n'est autre que Pluton travesti, Jupiter et un certain Styx, 'domestix' de Pluton »². Offenbach déstabilise le mythe en représentant une Eurydice et un Orphée infidèles :

Chaque jour ainsi j'apporte,
 Au berger galant,
 De beaux bluets, qu'à sa porte
 J'accroche en tremblant,
 Et mon pauvre cœur palpite,
 A bonds saccadés...
 Pour qui donc bat-il si vite ?
 Vous le demandez ?
 Pour qui ?
 N'en dites rien à mon mari,
 Car c'est pour le berger joli
 Qui loge ici.³

La chaste Eurydice du mythe ancien (au corps inaccessible tant à Aristée qu'à Orphée) s'est transformée en femme légère (« fantaisiste »⁴), dans une intrigue proche du vaudeville. L'amour d'Orphée et Eurydice a disparu, le chantre thrace ne descend aux Enfers que pour respecter la volonté de l'opinion publique. On assiste alors à un profond renouvellement du mythe : « la musique pétille et les calembours fusent, tant de calembours que, selon la plaisanterie connue, Orphée ose en faire –, dans l'île, le poète qui a incorporé la légende à sa vie, ne cesse de se nourrir du mythe, et aussi de l'alimenter »⁵. Ni Eurydice ni son époux ne présentent de grandeur, et la fidélité, qui est certainement la caractéristique la plus reprise du personnage d'Orphée, est bafouée :

ORPHÉE.
 Que vois-je !... n'est-ce pas la nymphe Maquilla, la belle nymphe que
 j'adore ?... Seule ! Révétons ma présence par ce trait qu'elle aime tant.

Il joue une phrase passionnée sur le violon.

EURYDICE.
 Mon mari !...

¹ M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 391 : « S'inspirant de la mode burlesque du dix-septième siècle qui prend la forme de "travestissements" – genre défini comme une sorte de parodie en vers de l'épopée antique et des légendes mythologiques – [...] la grande vogue de ce qu'on a appelé au dix-neuvième siècle, l'Antiquité travestie, considérée comme un véritable mouvement littéraire, musical et artistique dont l'*Orphée aux Enfers* (1858) et *La Belle Hélène* (1864) fournissent les plus fameux exemples ».

² S. Jacquemart et J. Brosse, *Orphée ou l'initiation mystique*, Paris, Bayard éditions, 1998, p. 216.

³ H-J. Crémieux, *Orphée aux Enfers opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux*, Paris, Michel Lévy, 1858, p. 5-6.

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ L. Cellier, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », op.cit., p. 151.

ORPHÉE.
Ma femme !... Imbécile !... Dépêchons-nous de crier avant qu'elle commence... Ah ! je vous y prends, madame.

EURYDICE.
À quoi, je vous prie ?

ORPHÉE.
À quoi ?... mais à qui donc jetez-vous ces fleurs, s'il vous plaît ?

EURYDICE.
Ces fleurs ?... au vent !... et vous, mon tendre ami, à qui jetez-vous ce chant passionné de votre... crin-crin ?

ORPHÉE.
À la lune...¹

Orphée et Eurydice se disputent sur scène, et le chant mélodieux s'est transformé en un « crin-crin » insupportable. Dans *Orphée aux Enfers*, « tout est dévalorisé dès le début »², alors que « le beau joueur de lyre devient un violoniste courant le cachet »³ : « Le poète et son luth... L'image, déjà, sent épouvantablement le magasin aux accessoires »⁴. Il s'agit pour Bellas d'une « dépoétisation de l'artiste »⁵, de « l'amour conjugal »⁶ et de « la transcendance divine »⁷, jusqu'à cet instant fatidique où Offenbach ridiculise la descente aux Enfers, puisqu'Orphée se retourne volontairement vers Eurydice et que la pièce se termine sur un cancan. Eurydice réitère d'ailleurs l'attaque :

Ah ! mais, c'est qu'il est temps de s'expliquer, à la fin ! Et il faut qu'une bonne fois je vous dise votre fait, maître Orphée, mon chaste époux, qui rougisiez ! Apprenez que je vous déteste ! Que j'ai cru épouser un artiste et que je me suis unie à l'homme le plus ennuyeux de la création. Vous vous croyez un aigle, parce que vous avez inventé les vers hexamètres !... mais c'est votre plus grand crime à mes yeux !... Est-ce que vous croyez que je passerai ma jeunesse à vous entendre réciter des songes classiques et racler (*Montrant le violon d'Orphée.*) l'exécrable instrument que voilà ?...⁸

La lyre n'est plus l'instrument sacré qu'elle était dans les versions fascinées par le mythe. Le son qu'elle produit n'est plus mélodieux, avec l'usage du verbe *racler*, à la sonorité

¹ H-J. Crémieux, *Orphée aux Enfers opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux*, *op. cit.*, p. 6.

² J. Bellas, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », *op. cit.*, p. 236.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁵ *Ibid.*, p. 233 : « l'ouvrage est une entreprise de dépoétisation. Mais une « dépoétisation » n'est pas nécessairement une manifestation de vulgarité. Elle peut être salutaire, comme une tentative de nettoyage. [...] Offenbach bouscule »

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

particulièrement rugueuse du [r] initial, qui vient trouver un écho dans l'adjectif « exécration ». Eurydice se caractérise par sa colère non-maîtrisée, mise en valeur par la multiplication des exclamations dans ce passage. Elle chantonne encore avec irrévérence :

L'instrumentiste
Est assommant,
Et l'instrument
Me déplaît souverainement.¹

Orphée n'est plus qu'un « instrumentiste », et non plus le *musicien*. Eurydice lui refuse ce terme, peut-être parce que dans *musicien* le spectateur entendrait trop son étymologie, qui le relie aux *muses*. Orphée a alors perdu tous ses attributs puisqu'il n'est plus que le porteur d'un instrument, comme un artiste devenu artisan. La rime entre « assommant » et « instrument » vient alors appuyer le verbe *déplaire*, avec ce préfixe privatif qui souligne que le charme d'Orphée n'agit plus. D'ailleurs, face à l'« insolence »² de son épouse, le chanteur thrace réagit mollement, en bafouillant et en rougissant : « Parce que... parce que... Tenez ! vous me faites rougir ! »³. De la grandeur d'Orphée il ne reste plus rien, sinon les ruines que cette Eurydice laisse derrière elle. Le choix du costume, notamment dans la mise en scène de Laurent Pelly, est alors essentiel : vêtue de rouge aux Enfers, perchée sur de hauts talons écarlates dans le premier tableau, Eurydice est l'agent de la dévalorisation du personnage, ce qui sera repris plus tard dans notre corpus.

Ces attaques ne sont évidemment pas au goût de tous⁴. Lorsqu'Offenbach s'attaque à la mythologie, les foudres ne tardent pas à tomber. Certains parlent ainsi d'*abâtardissement* du mythe⁵. Pour d'autres, Offenbach a « profané la sainte et glorieuse Antiquité »⁶, *Orphée aux Enfers* serait « une parodie grossière et grotesque »⁷ : « C'est une date. C'est le point de départ de toute une génération de compositeurs. [...] un lampion fumeux répandant une lueur blafarde et exhalant une odeur malsaine »⁸. En cette période marquée par l'antisémitisme, le

¹ Ibid., p. 9.

² Ibid. : « Ah ! De ton insolence / Je vais tirer vengeance. »

³ Ibid., p. 7.

⁴ Les critiques quant au mauvais goût des mises en scène d'Offenbach au vingtième siècle poursuivent ce mouvement (Jean-Claude Yon, « La carrière posthume d'un musicien ou Offenbach aux Enfers », *op. cit.*, p. 271, parle même, à propos de *La Belle Hélène*, du « musée des horreurs offenbachiques dont les collections sont pourtant particulièrement abondantes »). Il semblerait donc que toucher à la mythologie classique, même sur la scène contemporaine, soit toujours un jeu dangereux... Yon établit tout de même une liste des « bons spectacles offenbachiques », notamment l'*Orphée aux Enfers* de Jorge Lavelli de 1984 et celui de Jean-Louis Martinoty en 1986 (Ibid., p. 272).

⁵ J. Bellas, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », *op. cit.*, p. 233 : « le mythe d'Orphée a bien su s'abâtardir tout seul, au cours des deux siècles où il a inlassablement alimenté des livrets d'opéra. »

⁶ Cité par M. Robic dans *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 392.

⁷ F. Clément, cité par J. Bellas, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », *op. cit.*, p. 232.

⁸ Ibid.

compositeur est même vertement critiqué par ceux qui le considère comme « le Juif [...] travestissant, aux éclats de rire de la foule, les pures créations du génie aryen de la Grèce »¹. Banville évoque quant à lui les « crachats / Sur la blanche robe d'Orphée »² :

La démythification d'un Orphée trop consolidé dans ses aventures conjugales par le XVIIe et le XVIIIe siècle ne pouvait se faire que par la musique et c'est Offenbach, au XIXe siècle, qui eut l'audace – très contestée – de mener à bien l'entreprise. Les mainteneurs d'une tradition orphique un peu guinée ne lui pardonnèrent pas d'avoir déposé de la bouffonnerie sur un sujet tabou, à l'heure où Pauline Viardot s'apprêtait à reprendre avec éclat « l'une des productions les plus étonnantes de l'esprit humain »³, l'*Orphée* de Gluck. 1858 fut la date maudite.⁴

Dans le premier chapitre de *Nana*, Zola s'insurge, lui, de ce spectacle où les artistes à la « voix vinaigrée »⁵, sur une « musique de mirliton »⁶, chantent comme « une vraie seringue »⁷. Faisant de l'œuvre d'Offenbach le symbole du Second Empire dans ce qu'il a de plus méprisable⁸, Zola multiplie les descriptions de *La Blonde Vénus*, écho à *La Belle Hélène* d'Offenbach. Les points communs avec son *Orphée aux Enfers* sont nombreux et nous permettent de saisir la réaction de ceux qui, comme Zola, refusent de voir la « raillerie »⁹ s'attaquer aux personnages mythiques. Dans ce « bordel »¹⁰, la représentation des dieux antiques tourne au ridicule :

¹ E. Drumont, *La France juive...*, cité par J-C. Yon, « La carrière posthume d'un musicien ou Offenbach aux Enfers », *op. cit.*, p. 263. Yon rappelle le rejet d'Offenbach pendant la seconde guerre mondiale, qui correspond, selon les Nazis, au type de l'art dégénéré. Il sera même interdit par le régime (*Ibid.*, p. 269). Nietzsche, pourtant, l'aimait : « Offenbach, musique française, d'un esprit voltairien, libre, pétulante, avec un rien de ricanement sardonique, mais claire, spirituelle jusqu'à la banalité (il ne farde point) » (Nietzsche cité par George Liébert, *Nietzsche et la musique*, cité par Yon, *Ibid.*).

² Banville dans *Les Occidentales*, cité par J. Bellas, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », *op. cit.*, p. 232.

³ F. Clément et P. Larousse, *Dictionnaire lyrique ou Histoire des opéras*, Paris, 1869.

⁴ J. Bellas, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », *op. cit.*, p. 232.

⁵ E. Zola, *Nana*, Paris, Le Livre de poche, 2003, p. 40. Zola évoque *La Blonde Vénus* et non directement *Orphée aux Enfers*, mais on le reconnaît sans mal.

⁶ *Ibid.*, p. 48. Il ne faut pas oublier que le mirliton est un « Instrument populaire ou enfantin, dit Flûte à l'oignon, fait d'un tube de roseau fermé aux deux bouts par une pellicule de boudruche, ou une peau d'oignon » (*TLFI*). L'irrespect pour l'opéra est alors total.

⁷ E. Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 25.

⁸ A. Dezalay, « Préface » à *Nana* de Zola, *op. cit.*, p. 12 : « Le processus de désagrégation de l'Empire lui-même, dont les habitudes de jouissance effrénée se répandent comme un ferment de désordre dans toute la France contemporaine, est suggéré à plusieurs reprises dans le roman », jusqu'à l'image de cette « "Vénus" décomposée » qui referme le texte zolien.

⁹ *Ibid.*, p. 37 : « Rose Mignon venait d'entrer, en Diane. Bien qu'elle n'eût ni la taille ni la figure du rôle, maigre et noire, d'une laideur adorable de gamin parisien, elle parut charmante, comme une raillerie même du personnage. Son air d'entrée, des paroles bêtes à pleurer où elle se plaignait de Mars qui était en train de la lâcher pour Vénus, fut chanté avec une réserve pudique, si pleine de sous-entendus égrillards, que le public s'échauffa ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 25 : « "Votre théâtre..." », commença-t-il d'une voix flûtée. Bordenave l'interrompit tranquillement, d'un mot cru, en homme qui aime les situations franches. "Dites mon bordel" ».

Le premier acte de *La Blonde Vénus* se passait dans l'Olympe, un Olympe de carton, avec des nuées pour coulisses et le trône de Jupiter à droite. [...] Rose Mignon venait d'entrer, en Diane. Bien qu'elle n'eût ni la taille ni la figure du rôle, maigre et noire, d'une laideur adorable de gamin parisien, elle parut charmante, comme une raillerie même du personnage. Son air d'entrée, des paroles bêtes à pleurer où elle se plaignait de Mars qui était en train de la lâcher pour Vénus, fut chanté avec une réserve pudique, si pleine de sous-entendus égrillards, que le public s'échauffa. [...] Le duo se terminait par une tyrolienne bouffonne, que Prullière enleva très drôlement, d'une voix de matou irrité.¹

Zola s'échauffe contre la bêtise des acteurs, mais aussi la maladresse de la mise en scène, ce décor « en carton » qui ne parvient pas à transporter le public vers l'Olympe qu'il avait imaginé. Brisant l'illusion théâtrale et exhibant les « ficelles » de la scène, Offenbach, aux yeux de Zola, se rend coupable de trahison. Dans cette perspective, l'humour du compositeur possède une dimension blasphématoire :

Ce carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouées, semblèrent un régal exquis. La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré des premières représentations ; on piétinait sur la légende, on cassait les antiques images. Jupiter avait une bonne tête, Mars était tapé. La royauté devenait une farce, et l'armée, une rigolade. Quand Jupiter, tout d'un coup amoureux d'une petite blanchisseuse, se mit à pincer un cancan échevelé, Simonne, qui jouait la blanchisseuse, lança le pied au nez du maître des dieux, en l'appelant si drôlement : « Mon gros père ! » qu'un rire fou secoua la salle. Pendant qu'on dansait, Phébus payait des saladiers de vin chaud à Minerve, et Neptune trônait au milieu de sept ou huit femmes, qui le régalaient de gâteaux. On saisissait les allusions, on ajoutait des obscénités, les mots inoffensifs étaient détournés de leur sens par les exclamations de l'orchestre. Depuis longtemps, au théâtre, le public ne s'était vautre dans de la bêtise plus irrespectueuse. Cela le reposait.²

Sur scène, la représentation touche au *bouffon* (on trouve d'ailleurs le terme dans la citation précédente), au ridicule, au grossier et au vulgaire, qui culmine dans le « rire fou » du public. Les rôles s'inversent dans ce « carnaval des dieux » où les divinités perdent de leur grandeur et tombent « dans la boue ». Le spectacle se transforme en une orgie (« un régal exquis » où Minerve boit « des saladiers de vin chaud » et Neptune mange des « gâteaux » au milieu d'un groupe de femmes, tandis que le public est « vautre »), en un bal du mauvais goût où les esprits échauffés par la nudité de Nana en oublient la médiocrité de la musique et des voix. La musique vient appuyer ces débordements, puisque « les mots inoffensifs étaient détournés de leur sens par les exclamations de l'orchestre ». Les connaisseurs, enfin, s'oublient : « La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré ». Dans cette franche « rigolade », la présence de l'argot, le mélange des niveaux de langue et le discours indirect libre participent à la peinture de ces mœurs dissolues (« obscénités », « détournés »), qui ne respectent plus la tradition face à « toute une poésie bafoué[e] ».

¹ *Ibid.*, p. 36-37.

² *Ibid.*, p. 45-47.

3. Railleries en prose

La « poésie bafouée » de Zola, prétendument piétinée par Offenbach, semble alors ouvrir à de nouvelles possibilités pour le chantre de Thrace. Le respect du mythe antique, que ce soit celui d'Orphée ou bien d'autres, est ainsi ébranlé dans tous les genres et ce qui débute sur scène se poursuit. Laforgue et Kafka se moquent ainsi du mythe notamment dans leurs textes en prose, à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième. Dans les *Moralités légendaires*¹, par exemple, Laforgue aborde directement le chantre thrace et les problématiques qui lui sont associées, tandis que Kafka est quant à lui plus représentatif du jeu d'ordre ludique qui peut être imposé à la mythologie classique². Laforgue et Kafka se rejoignent dans leur capacité à interroger la réécriture.

Dans ses nouvelles, Kafka traite à plusieurs reprises de mythologie et prend plus ou moins de liberté avec le mythe, qu'il s'amuse à transformer³. Dès la première phrase de « Poséidon » par exemple, il représente un dieu aux caractéristiques particulièrement vulgaires (au sens de *vulgus*⁴) : « Poséidon était assis à sa table de travail et calculait » (« Poseidon saß an seinem Arbeitstisch und rechnete »⁵). Il est un comptable parmi d'autres, certes le chef, mais rien de plus :

L'administration de toutes les eaux lui donnait un travail infini. Il aurait pu avoir des assistants, autant qu'il en voulait, et il en avait vraiment beaucoup, mais puisqu'il

¹ D. Grojnowski et H. Scepi, « Présentation », dans les *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, 2000, p. 5-6 : « [les récits de Laforgue] relatent avec désinvolture des choses sérieuses, comme le mal d'aimer et le mal d'être ; [...] ils entrelacent le récit poétique, la galéjade fumiste, les mythes, les légendes et les manipulations sacrilèges : bref, le culte de la littérature et les incartades d'une écriture en liberté qui s'étourdit elle-même et qui se plaît à suivre les chemins de traverse ». *Ibid.*, p. 12 : « Comme on le voit, les *Moralités légendaires* s'implantent dans le terreau d'une tradition dont elles se nourrissent avec ostentation. Elles apparaissent en cela comme l'une de ces œuvres que saisit le vertige de l'écriture, lieu d'interférences peuplé de miroirs réfléchissants et déformants. ».

² Les liens avec la poésie ne sont cependant jamais bien loin dans leurs œuvres en prose. Laforgue est un poète qui écrit des nouvelles (on ressent particulièrement cette caractéristique, notamment parce que sa prose ne se détache jamais réellement des questions liées à la poésie), Kafka lui est un homme de prose aux accents parfois lyriques. Pour Gerhard Kurz, Kafka s'essaye à la « prose lyrique » (« lyrisches Prosa », « Nachwort », dans F. Kafka, *Erzählungen*, op. cit., p. 343).

³ « Prométhée » est peut-être la nouvelle avec laquelle il joue le moins, conservant une tonalité sérieuse. Dans ce texte beaucoup plus court que les deux autres, il semblerait que Kafka interroge davantage le principe de réécriture, dans une réflexion métapoétique sur la répétition du mythe. Il décline ainsi les différentes versions du mythe de Prométhée (« On nous transmet quatre légendes, à propos de Prométhée », « Von Prometheus berichten vier Sagen », *Ibid.*, p. 246), par l'anaphore de « Nach der » (*d'après, selon*) et l'organisation spatiale du texte. Chaque paragraphe reprend ainsi une version du mythe, qui correspond à un épisode. Mais Kafka introduit un élément notable : l'oubli. La punition de Prométhée prend fin pour une raison triviale : « D'après la troisième, après quelques millénaires, on oublia sa trahison, les dieux oublièrent, les aigles, lui-même. / D'après la quatrième, on se fatigua de ce qui avait perdu sa raison d'être. Les dieux se fatiguèrent, les aigles se fatiguèrent, la blessure se referma, fatiguée. » (« „Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst. / Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.“, *Ibid.*). Si même les dieux oublient, on peut alors se demander quel avenir se dessine pour le mythe.

⁴ F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, op. cit., p. 1697 : « Le commun des hommes, la foule ». L'intertexte avec le « Poséidon » de Heine, moqueur et parodique, n'est ici pas à négliger, soulignant les échanges entre les différents genres (voir notamment Lucien Calvié. « Henri Heine et les dieux de la Grèce », op. cit., p. 30).

⁵ F. Kafka, *Erzählungen*, op. cit., p.249.

prenait sa tâche avec beaucoup de sérieux, il aurait tout recalculé encore une fois et ses assistants ne lui auraient pas servi à grand-chose¹.

Le décalage entre les représentations traditionnelles du personnage et cette réécriture nous fait sourire. Poséidon est devenu un technocrate enfermé dans son bureau, travailleur acharné. Dans le deuxième paragraphe, Kafka souligne l'écart entre la « réalité » du dieu de la mer et sa représentation grandiose dans le monde des hommes :

Ce qui l'agaçait le plus – et c'était principalement ce qui expliquait qu'il n'aimait pas ce travail – c'était quand il entendait les images que l'on se faisait de lui, qu'il se promenait à droite et à gauche sur les flots avec son trident. En attendant, il était assis ici dans les profondeurs des mers du monde et faisait des calculs sans s'arrêter, de temps à autre une visite à Jupiter était la seule interruption à son train-train, un voyage dont il revenait le plus souvent en colère. Ainsi, il avait à peine vu les océans, seulement en coup de vent lors de ses ascensions sacrées de l'Olympe, et il ne les avait jamais vraiment parcourus.²

Le narrateur se place en position de révélateur : il dissipe l'erreur et apporte la lumière sur une situation, de l'idéal (« les images que l'on se faisait de lui »³) à la réalité (« En attendant, il était assis ici »). « Poséidon » transforme alors avec humour le personnage et autorise le rire là où autrefois le sérieux était de mise⁴. Le mythe se désacralise et quitte le sérieux pour le comique.

Laforque va bien plus loin que Kafka dans cette entreprise. Parfois considéré comme un « ovni[i] culture[l] »⁵ dans le paysage littéraire, ce poète fait directement écho aux opéras-bouffes d'Offenbach⁶ quand dans les *Moralités légendaires* il entreprend une profonde déstabilisation de la mythologie, notamment dans « Salomé » et « Pan et la Syrinx ». Dans la seconde nouvelle, le personnage de Pan, figure du poète qui invente la flûte, nous évoque

¹ *Ibid.*, p. 249 : „Die Verwaltung aller Gewässer gab ihm unendliche Arbeit. Er hätte Hilfskräfte haben können, wie viel er wollte, und er hatte auch sehr viele, aber da er sein Amt sehr ernst nahm, rechnete er alles noch einmal durch und so halfen ihm die Hilfskräfte wenig.“

² *Ibid.*, p. 249-250 : „Am meisten ärgerte er sich – und dies verursachte hauptsächlich seine Unzufriedenheit mit dem Amt – wenn er von den Vorstellungen hörte, die man sich von ihm machte, wie er etwa immerfort mit dem Dreizack durch die Fluten kutschte. Unterdessen saß er hier in der Tiefe des Weltmeeres und rechnete ununterbrochen, hie und da eine Reise zu Jupiter war die einzige Unterbrechung der Eintönigkeit, eine Reise übrigens, von der er meistens wütend zurückkehrte. So hatte er die Meere kaum gesehen, nur flüchtig beim eiligen Aufstieg zum Olymp, und niemals wirklich durchfahren.“

³ Kafka entend ainsi élucider le mythe, bien que dans « Prométhée » il souligne l'improbabilité de cette tâche. En effet, si « La légende tente d'expliquer l'inexplicable » (« Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären », *Ibid.*, p. 246.), elle « doit se terminer dans l'inexplicable » (« muss sie wieder im Unerklärlichen enden », *Ibid.*)

⁴ Que l'on pense à l'écart qui existe entre cette version et *Phèdre* de Racine où le dieu de la mer envoie sur Hippolyte un terrible « monstre » (Racine, *Phèdre*, Paris, Larousse, 1990, p. 138) : « Cependant, sur le dos de la plaine liquide, / S'élève à gros bouillons une montagne humide ; / L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux, / Parmi des flots d'écume, un monstre furieux » (*Ibid.*).

⁵ D. Grojnowski et H. Scepti, « Présentation », dans les *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, 2000, p. 5.

⁶ Comme le rappelle Dottin, dans « Laforque fumiste : Salomé Floupette », *op. cit.*, p. 19, « Laforque déteste Offenbach. Sa *Salomé* n'en est pas moins d'une certaine manière une *Salomé* d'opérette ».

Orphée, car comme lui il est un inventeur¹. Laforgue situe sa nouvelle dans l'espace du mythe et respecte un certain nombre d'éléments traditionnels², mais immédiatement il opère un « décrochement temporel vers l'avant »³ en intégrant des motifs modernes au mythe antique et en mélangeant les registres : « Il commence l'antique ballade : *Je suis dégoûté des fraises des bois* »⁴. La réécriture prend alors des accents ludiques. La flûte devient un « galoubet »⁵ ou un « vieux biniou »⁶, qui ne parvient pas à faire revenir la femme que Pan tente de séduire. Contrairement à la lyre d'Orphée qui lui permet tout de même de descendre aux Enfers, Syrinx, elle, fuit ce musicien qui « roucoule chimériquement »⁷. Dans « Salomé », on retrouve une déconstruction similaire du mythe et de ceux qui incarnent la musique avec ces personnages qui obtiennent « un succès de fou rire »⁸ et se transforment en « clowns musiciens portant au cœur la manivelle de réels orgues de Barbarie qu'ils tournaient avec des airs de Messies qui ne se laisseront pas influencer et iront jusqu'au bout de leur apostolat »⁹. Sur le ton de la dérision parodique¹⁰, Laforgue prend ses distances avec la représentation du poète inspiré et n'hésite pas à en souligner le caractère bouffon, jusqu'à la *déformation*¹¹ et à

¹ Orphée ajoute en effet des cordes à la lyre d'Apollon. Chez Laforgue, nous assistons à « l'invention de la flûte à sept tuyaux » (J. Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, 2000, p. 179.).

² Pour L. Tibi (*La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 480), la flûte « est d'abord présentée, dans une perspective romantique des plus traditionnelles, comme l'instrument médiateur de l'épanchement du moi. Pan s'en sert pour donner libre cours à ses "doléances très personnelles" ».

³ *Ibid.*

⁴ J. Laforgue, *Moralités légendaires*, *op. cit.*, p. 184.

⁵ *Ibid.*, p. 181. La nouvelle s'ouvre sur ce complément : « Sur son galoubet matinal ». Le galoubet est une flûte à trois trous utilisée dans le midi de la France, il s'agit d'un instrument populaire (par opposition aux instruments de l'orchestre, qui appartiennent à la musique des élites). Mettre entre les mains d'un dieu une flûte populaire, dès l'ouverture de cette nouvelle, est déjà en soi une opération de travestissement.

⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰ M. Dottin, « Laforgue fumiste : Salomé Floupette », *op. cit.*, p. 17 : « un monument de dérision à plusieurs niveaux, jouant sur tous les tableaux de l'ironie, de la charge, de la mystification ». La « dérision burlesque » (*Ibid.*, p. 19) porte, comme l'explique Dottin (*Ibid.*, p. 18), à la fois sur la politique (Laforgue critique alors l'Allemagne de son temps) et sur la littérature : Heine, Flaubert, Huysmans, etc. Il parodie les autres, mais aussi se parodie lui-même (*Ibid.*, p. 23).

¹¹ Daniel Grojnowski et Henri Scepi, « Présentation », dans les *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, 2000, p. 26 : « en même temps qu'il décalque, Laforgue déforme. Il dénature les personnages, modifie leurs relations ».

la *démystification*¹. Le chant de Salomé, mélodie funèbre qui évoque le thrène d'Orphée, perd toute sa grandeur dans cette « voix sans timbre »² qui le caractérise :

Salomé, ayant donné cours à un petit rire toussotant, peut-être pour faire assavoir que surtout fallait pas croire qu'elle se prenait au sérieux, pinça sa lyre noire jusqu'au sang, et, de la voix sans timbre et sans sexe d'un malade qui réclame sa potion dont, au fond, il n'a jamais eu plus besoin que vous ou moi, improvisa à même³

Le narrateur demande alors : « Se moquait-elle ? »⁴. La seule allusion à Orphée fait d'ailleurs aussi l'objet de l'irrévérence du narrateur, entre parenthèses :

Or là, sur un coussin, parmi les débris de la lyre d'ébène, la tête de Jean (comme jadis celle d'Orphée) brillait, enduite de phosphore, lavée, fardée, frisée, faisant rictus à ces vingt-quatre millions d'astres.⁵

L'évocation de la mort du chanteur thrace, avec la tête détachée du reste du corps, n'est absolument pas l'occasion de se recueillir, ou même de réfléchir sur la mort. L'énumération d'adjectifs verbaux (« lavée, fardée, frisée ») transforme « la géniale caboche »⁶ en un « objet »⁷ ridicule, maquillé et apprêté, tandis que la mention du « phosphore » désacralise la mort décrite avec la montée du personnage au ciel, sous forme d'étoile⁸. Orphée n'est plus qu'un astre parmi les autres, il perd alors son statut d'être extraordinaire en devenant une « phosphorescente étoile flottante »⁹. La fin est d'autant plus irrévérencieuse :

Comme elle voulait que la tête tombât en plein dans la mer sans se fracasser d'abord aux rochers des assises, elle prit quelque élan. L'épave décrivit une phosphorescente parabole suffisante. Oh ! la noble parabole ! — Mais la malheureuse petite astronome avait terriblement mal calculé son écart ! et, chavirant par-dessus le parapet, avec un cri enfin humain ! elle alla, dégringolant de roc en roc, râler, dans une pittoresque anfractuosité que lavait le flot, loin des rumeurs de la fête nationale,

¹ *Ibid.* : « Laforgue démystifie à la fois une tradition religieuse, des auteurs consacrés et l'intérêt qu'il doit à son propre récit ».

² J. Laforgue, « Salomé », dans les *Moralités légendaires*, *op. cit.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 147-148.

⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 102 : « Elle a trouvé place au firmament des astres, sous le nom de la constellation de la Lyre, entre Hercule et le Cygne. Sa principale étoile, Véga, est l'une des plus brillantes du ciel ».

⁹ J. Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, 2000, p. 153.

lacérée à nu, ses diamants sidéraux lui entrant dans les chairs, le crâne défoncé, paralysée de vertige, en somme mise à mal, agoniser une heure durant.¹

Les écarts entre les différents niveaux de langue qui se superposent sont destinés à faire sourire le lecteur, malgré l'horreur d'une situation qui prend des accents réalistes. C'est cet écart-là qui participe du désenchantement du mythe : en basculant dans une profusion de détails réalistes, elle désacralise l'épisode. L'échec de Salomé² à décrire une « noble parabole » est alors le signe de l'échec du personnage qui disparaît dans une pointe impertinente, « moins victime des hasards illettrés que d'avoir voulu vivre dans le factice et non à la bonne franquette à l'instar de chacun de nous »³. La mythologie devient alors un terrain de jeu, en partie condamnée pour sa *facticité*, son artifice. Laforgue s'amuse avec le mythe⁴, le renvoie à une réalité brute, voire brutale (« le crâne défoncé, paralysée de vertige »). La magie et le merveilleux perdent alors leurs droits sur la légende, faisant des héros des êtres comme les autres. C'est un changement de taille.

III. Le contre-chant d'Orphée : burlesque et lyrisme

L'ensemble de ces réécritures esquisse la possibilité de voir Orphée s'ouvrir à d'autres types de textes, où la fascination pour les pouvoirs du chantre thrace n'est pas seulement de mise. Ce qui frappe chez Laforgue, Kafka ou Offenbach, c'est alors la volonté de plonger Orphée et ses avatars issus de la mythologie antique dans un univers désacralisé, où le merveilleux est raillé par l'intrusion de détails réalistes, proches du quotidien du lecteur ou des spectateurs. La banalisation du personnage ébranle alors la conception traditionnelle du mythe.

1. Prémisses

Le dix-neuvième siècle exploite particulièrement cette veine et entre dans le règne de la désacralisation et de la raillerie⁵, avec Corbière qui « chante le taf à Lamare »⁶ et qui définit

¹ *Ibid.*

² Dans ses notes préliminaires à la création des *Moralités légendaires*, Laforgue précise qu'il veut « prendre les très populaires contes moraux, et les raconter avec une psychologie réaliste en les faisant tous rater » (Daniel Grojnowski et Henri Scepi, « Présentation », dans les *Moralités légendaires*, *op. cit.*, p. 7).

³ *Ibid.*

⁴ Dans ses lettres, il avoue que c'est « une nouvelle qui l'amuse » (cité par Mireille Dottin, « Laforgue fumiste : Salomé Floupette », *op. cit.*, p. 17).

⁵ Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 427.

⁶ T. Corbière, « Ode au chapeau », cité par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 437

la poésie comme de la « corde-à-boyaux sans pareille »¹. Dans cette « esthétique de la dissonance »², la satire prend alors le dessus : on s’amuse avec Corbière à « lav[er] [la] lyre »³, tandis que le sujet lyrique devient un *crapaud* dans « Paysage mauvais »⁴ : « ce crapaud-là c’est moi »⁵. Les anciens dieux sont à présent déçus : chez Banville, « Le Soleil, dieu jadis, est devenu goujat »⁶ ; chez Rimbaud, « Vénus anadyomène » perd de sa superbe⁷. Les instruments de musique peuvent même parfois basculer dans le vulgaire, à l’image de la flûte, « Cet os viril qui fut mon membre », dont « le canal deviendra flûte » chez Haraucourt⁸ ; « flûte câline »⁹ dans le « Sonnet du trou du cul » de Rimbaud. Ils perdent ainsi leur caractère enchanteur, comme chez Laforgue chez qui « un orgue inconsolable hululant ses plaintes »¹⁰ semble avoir remplacé la lyre d’Orphée¹¹. Dans « Paris nocturne »¹² de Corbière, on découvre alors « le Styx asséché », signe du sentiment d’épuisement du mythe antique.

Dans *La Légende des siècles* de Hugo, on rencontre un Orphée plus léger, qui contraste avec le caractère habituellement grave du personnage :

Dix ans, cela suffit pour qu'un enfant grandisse.
En dix ans, certe, Orphée oublierait Eurydice,

¹ *Ibid.*, « Pièce à carreaux », p. 202, cité par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 438.

² L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 444.

³ T. Corbière, cité par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 443.

⁴ *Ibid.*, p. 448.

⁵ *Ibid.*

⁶ T. de Banville, *Nouvelles Odes funambulesques*, Paris, Lemerre éditeur, 1869, p. 18.

⁷ Mais il faut là distinguer Rimbaud et Banville : le premier renverse les valeurs du mythe pour en signifier l’usure ; le deuxième s’amuse avec le personnage, et l’on sourit franchement. Voir l’analyse de Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 409 et suivantes. Les deux sont en revanche liés, Banville ayant une grande influence sur la poésie de Rimbaud (voir les pages 481 et suivantes).

⁸ Haraucourt, cité par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 476.

⁹ A. Rimbaud, *Poésies*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰ J. Laforgue, « Dans la rue », dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, L’Age d’homme, 1986, p. 382.

¹¹ A. Corbellari, « Orgues et pianos. Le sacré et le profane dans la poésie de Jules Laforgue », *op. cit.*, p. 56 : « dans sa poésie, le piano ne saurait en aucun cas être pris pour l’équivalent moderne de la lyre d’Orphée ». Il ajoute : « A la recherche d’un antidote contre l’ennui que représente le piano, instrument bourgeois dont la musique n’ouvre sur aucune transcendance, la voix qui regrette de n’être morte à la messe n’aspire pas tant à une plénitude dont les grandes orgues seraient le symbole qu’à l’anéantissement, à un ravissement dans le sein d’une divinité silencieuse, d’un «grand tout». Cette quête serait accompagnée par la petite musique bientôt éteinte du poème, tendre et gouailleur orgue de barbarie » (*Ibid.*, p. 58).

¹² *Amours jaunes*.

Àdmète son épouse et Thisbé son amant,¹

Baudelaire, dans « L'Ecole païenne », dénonce lui avec humour l'utilisation abusive et superficielle du mythe, et en effet chez lui, le chantre thrace ne trouve pas de place : « Depuis quelque temps, j'ai tout l'Olympe à mes trousses, et j'en souffre beaucoup ; je reçois des dieux sur la tête comme on reçoit des cheminées »². Pour Eigeldinger, « La Muse baudelairienne n'est plus celle de la tradition académique, rajeunie qu'elle est par la poétique de la modernité et par la fréquentation de la capitale »³. Cette opération de *rajeunissement* du personnage doit se comprendre dans un mouvement général : on s'amuse avec les mythes. Il s'écrie alors dans « Les Bons Chiens » : « Arrière la muse académique ! Je n'ai que faire de cette vieille bégueule »⁴. Les *Odes funambulesques* de Banville explorent aussi cette veine, et désacralisent le mythe par le biais de la parodie⁵. Le motif de la lyre est alors déstabilisé :

Quittons nos lyres, Érato !
On n'entend plus que le râteau
De la roulette et de la banque ;
Viens devant ce peuple qui bout
Jouer du violon debout
Sur l'échelle du saltimbanque !⁶

L'emploi du verbe *quitter* à l'impératif et le parallèle établi avec « le râteau / De la roulette et de la banque » réduisent la portée de l'instrument des dieux avec la négation exceptive : « On n'entend plus que ». Orphée n'apparaît qu'à demi-mots, derrière cette allusion au pouvoir de son chant :

Le poète n'est pas toujours
En train de réjouir les ours
Et de civiliser les pierres.

En vain les accords de sa voix
Ont charmé les monstres ; parfois
Loin des flots sacrés il émigre,
Las, sinon guéri de prêcher
L'amour aux côtes du rocher
Et la douceur aux dents du tigre.

Il se demande s'il n'est plus,
Sous les vieux arbres chevelus

¹ V. Hugo, « L'Aigle du casque », dans *La Légende des Siècles* nouvelle série, dans *Œuvres complètes*, Poésie III, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 330.

² C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nrf, Gallimard, 1976, p. 46.

³ M. Eigeldinger, *Lumière du mythe*, *op. cit.*, p. 56.

⁴ C. Baudelaire, *Œuvres poétiques*, I, *op. cit.*, p. 360.

⁵ M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 429.

⁶ T. de Banville, « La Corde roide », dans *Odes funambulesques*, *op. cit.*, p. 34.

De cette France que nous sommes,
De l'Océan au pont de Kehl,
Un déguisement sous lequel
On puisse parler à des hommes ;

Et, voulant protester du moins
Devant les immortels témoins
En faveur des Dieux qu'on renie,
Quoique son âme soit ailleurs,
Il te prend tes masques railleurs
Et ton rire, ô sainte Ironie !

Alors, sur son triste haillon
Il coud des morceaux de paillon,
Pour que dans ce siècle profane,
Fût-ce en manière de jouet,
On lui permette encor le fouet
De son aïeul Aristophane.

Et d'une lieue on l'aperçoit
En souliers rouges ! Mais qu'il soit
Un héros sublime ou grotesque ;
Ô Muse ! qu'il chasse aux vautours,
Ou qu'il daigne faire des tours
Sur la corde funambulesque,

Tribun, prophète ou baladin,
Toujours fuyant avec dédain
Ces pavés que le passant foule,
Il marche sur les fiers sommets
Ou sur la corde ignoble, mais
Au-dessus des fronts de la foule.¹

Lui aussi défini par la négation (« Le poète n'est pas toujours », « Il se demande s'il n'est plus »), cet Orphée non nommé, mais qui se reconnaît sans peine, se trouve limité que son instrument : le charme n'opère pas (« en vain »), ni sur les animaux, ni sur les rochers que dans la version antique du mythe il parvenait à déplacer. Sa représentation en chiffonnier heurte alors la tradition (« sur son triste haillon »), et « héros sublime ou grotesque », il oscille entre un passé glorieux et un présent désenchanté, avec ces « Dieux qu'on renie ».

Le mythe quitte alors le domaine du sacré dans le genre qui est pourtant celui d'Orphée. Il n'y a qu'à penser à « Grippo », dieu de la grippe chez Vischer², ou encore à ce constat de Gervinus : « Prenez part à l'habitude ridicule de tout mythologiser »³. Tout peut devenir mythe, à l'image du *beefsteak-frites* de Barthes⁴. Le mythe n'est plus à l'abri du ridicule, même en poésie. On assiste alors à une véritable débandade, qui prépare certaines versions de notre corpus. Dans *La Mer du Nord* de Heine, par exemple, les dieux qui se promènent au-dehors ont « bientôt fait d'attraper un divin rhumatisme et une toux immortelle » (Und

¹ *Ibid.*, p. 34-36.

² H. Koopmann, *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, op. cit., p. 16.

³ G. Gervinus, *Geschichte der poetischen Nationalliteratur*, dans *Schriften*, III, Leipzig, Verlag Wilhelm Engelmann, 1838, p. 331 : „Mache die lächerliche Gewohnheit mit, Alles zu vermythologisieren“.

⁴ R. Barthes, *Mythologies*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Seuil, 2002, p. 730.

kriegen wir leicht den göttlichsten Schnupfen, / Und einen unsterblichen Husten »¹). Le décalage est savoureux : la plongée des dieux dans l'univers des hommes nous évoque l'irrévérence de la réécriture de Kafka. Dans le poème suivant, « Poséidon », le dieu de la mer invective le sujet lyrique : « N'aie pas peur, petit poète ! » (« Fürchte dich nicht, Poetlein! »²) Le respect dû à la figure du poète s'est évaporé et Poséidon déclenche le rire chez le lecteur, mais aussi chez Amphitrite : « fit rire sous l'eau Amphitrite, la divine poissarde » (« Lachten unter dem Wasser / Amphitrite, das plume Fischweib »³). Le chant n'est plus non plus élevé à un rang supérieur dans « Le Chant des Océanides ». Alors que ces dernières s'adressent au sujet lyrique, il semble que le monde s'ennuie fermement :

So scholl der Gesang der Okeaniden,
Der schönen, mitleidigen Wasserfrau'n,
Bis lautere Wogen ihn überrauschten –
Hinter die Wolken zog sich der Mond,
Es gähnte die Nacht,
Und ich saß noch lange im Dunkeln und weinte.⁴

Ainsi résonna le chant des Océanides,
Des belles sirènes compatissantes,
Jusqu'à ce que le bruissement des vagues le couvre –
Derrière les nuages se présente la lune,
La nuit baille,
Et assis longuement dans l'obscurité, je pleurai.

La nuit, personnifiée, se met soudain à *bailier*, avec le verbe *gähnen*. Ce moment de lyrisme, qui pourrait être l'occasion d'une élévation puisque Heine nous entraîne dans le ciel, avec les motifs de la lune ou des nuages, nous fait retomber brutalement. Or ce mouvement est confirmé par le poème suivant :

Nein, nimmermehr, das sind keine Wolken!
Das sind sie selber, die Götter von Hellas,
Die einst so freudig die Welt beherrschten,
Doch jetzt, verdrängt und verstorben,
Als ungeheure Gespenster dahinziehen
Am mitternächtlichen Himmel.⁵

Non, plus jamais, ce ne sont pas des nuages !
Ce sont eux-mêmes, les dieux d'Hellas,
Qui autrefois régissaient le monde si joyeusement,
Maintenant alors évincés et décédés,
Errent comme d'immenses fantômes
Dans le ciel de minuit.

Zeus n'est plus que l'ombre de lui-même, car « même les dieux ne règnent pas éternellement » (« Doch auch die Götter regieren nicht ewig »⁶). Heine désacralise la mythologie, et avec lui le dieu Apollon, père spirituel d'Orphée⁷ :

Es schaut so traurig Phöbos Apollo,

Phébus Apollon semble si triste,

¹ H. Heine, *Gedichte*, Band 1, 1812-1827, Berlin, Akademie Verlag, 1979, p. 160. Traduction de Nerval dans Henri Heine, *Poèmes et légendes*, p. 98.

² H. Heine, *Gedichte*, op. cit., p. 162. Nerval propose cette traduction savoureuse, dans *Poèmes et légendes*, op. cit., p. 99 : « Ne crains rien, mon cher poétureau ! »

³ H. Heine, *Gedichte*, op. cit., p. 163. Traduction de Nerval dans les *Poèmes et légendes*, op. cit., p. 99

⁴ H. Heine, *Gedichte*, op. cit., p. 180. Traduction personnelle.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*

⁷ Pour Lucien Calvié (« *Le soleil de la liberté* »: *Henri Heine (1797-1856) : l'Allemagne, la France*, op. cit. p. 234), Apollon est ici « dégrad[é] de façon grinçante ». Il y a là une « odeur de scandale » (*Ibid.*)

Der Jüngling. Es schweigt seine Lei'r, Le jeune garçon. Sa lyre se tait,
Die so freudig erklingen beim Göttermahl.¹ Elle qui sonnait si joyeusement au banquet des dieux.

Heine reprend la même expression dans ces deux extraits pour évoquer la déchéance des dieux, « so freudig », qui souligne le passage d'un état à l'autre, de la toute-puissance enjouée à la chute angoissée, où Heine emploie le même adverbe : « so traurig ». La lyre d'Apollon ne sonne plus, le silence du verbe *schweigen* et le prétérit du verbe *erklingen* enferment l'instrument dans le passé révolu. Le cri qui suit souligne la prise de distance du sujet lyrique : « Je ne vous ai jamais aimés, vous les dieux ! » (« Ich hab' Euch niemals geliebt, Ihr Götter! »²). On quitte alors la parodie³ pour le sérieux de toute une génération qui mettra la mythologie à distance et qui pourtant l'entretient à la surface du poème.

2. Orphée au café

Au vingtième siècle, Orphée trouve alors un terrain plus que favorable à une représentation moins sérieuse du personnage. On rit d'Orphée, comme des autres, élément que l'on retrouve dans notre corpus, par exemple dans l'œuvre de Cocteau. Dans son film *Orphée*, les personnages entrent dans la banalité de l'existence humaine, qui fait basculer la réécriture dans un registre tout autre que celui auquel il était originellement destiné. Chez lui, les Ménades appartiennent à « un club de femmes où Eurydice était servante avant qu'Orphée ne l'épouse »⁴, tandis qu'Orphée est « un poète célèbre »⁵ qui déambule au « *Café des poètes* »⁶, un endroit ressemblant au « *Café de Flore* »⁷. Son Eurydice et son Orphée partagent même une maison⁸, où Eurydice tient le rôle de femme d'intérieur, « devant son fourneau »⁹, et où Orphée boit de l'alcool en revenant d'une nuit passée hors du foyer conjugal. On

¹ H. Heine, *Gedichte*, op. cit., p.182.

² *Ibid.*

³ Edgar Quinet parle de la « satire [...] du Nord » dans son œuvre (*Poètes de l'Allemagne : Henri Heine*) : « le long monologue de l'idéalisme de l'Allemagne a fini par un éclat de rire ».

⁴ J. Cocteau, *Orphée*, op. cit., p. 7.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

retrouve alors les suspicions de l'Eurydice d'Offenbach, concernant la fidélité du chantré thrace¹ :

EURYDICE – *C'est la première fois que tu ne rentres pas de la nuit, il est naturel que je te demande...*

ORPHEE – *Rien ! Qu'on ne me demande rien !* Il se verse de l'alcool et l'avale.
Puis il avale un autre verre.²

Eurydice remarque ensuite : « *Il est très beau et très célèbre. C'est un miracle qu'il me reste fidèle* »³. Alors qu'Orphée fait une scène à sa femme, le mythe quitte alors le domaine du sérieux pour glisser vers un autre registre, où Orphée devient « *une autre personne* »⁴. La scène n'a rien de la bouffonnerie d'un Offenbach, mais le mythe a quitté le tragique pour le pathétique. En entrant de plein pied dans le drame quotidien, Cocteau voit alors les deux personnages se banaliser et se dégrader sous les yeux du spectateur.

Dans l'œuvre d'Ebba Lindqvist, Orphée est d'ailleurs un coureur, qui au bras d'Eurydice « [oublie] les bachantes et chant et vin » (« att glömma / backantinnor och sång och vin ») :

[...] å, ingen
kände din svaghet som jag. Dödstrött kom du tillbaka,
alltid tillbaka till mig från fester och segertåg,
kastade lyran till marken, sjönk i min famn för att glömma
backantinnor och sång och vin. Och jag din älskade ensam.
Men ingen sång för mig. Ingen färd till solen.
Aldrig fågelvingarnas flykt. Orfeus kom uttröttad hem.⁵

[...] oh, personne
ne connaissait ta faiblesse comme moi. Semant la mort tu reviens,
festif, tu me reviens toujours, sur la route de la victoire,
tu jetais la lyre par terre, descendais à mon bras pour oublier
les bacchantes et le chant et le vin. Et je t'aimais, seule.
Mais aucun chant pour moi. Aucun voyage jusqu'au soleil.
Jamais les ailes d'oiseau ne volent. Orphée revient harrassé à la maison.

¹ A la différence près que dans *Orphée aux Enfers*, les deux époux sont infidèles et s'en amusent, l'Eurydice d'Orphée déplore le comportement de son mari, tandis qu'elle l'attend à la maison. D'ailleurs, Cocteau prend ses distances avec l'opéra-bouffe en intégrant à la scène suivante la musique de l'*Orphée* de Gluck (*Ibid.*, p. 39). Pourtant, Claude Roy souligne bien la parenté entre Offenbach et Cocteau : « *Orphée* vu par Cocteau pencherait du côté Offenbach. » (Notes de *Pour servir à un portrait de Jean Cocteau : De l'irrespect considéré comme une archéologie*, dans Jean Cocteau, *Le Passé défini III*, 1954, *journal*, op. cit., p. 421). Walter A. Strauss compare lui aussi les réécritures de Cocteau et *Orphée aux Enfers* : « Il n'aspire pas à être Jacques Offenbach, mais son drame vous rappelle fréquemment le théâtre de boulevard, que le public bourgeois parisien affectionnait particulièrement dans la première moitié du siècle. » (« Jean Cocteau, The Mask of Orpheus and Narcissus », dans *Religiotiques*, 15 (printemps 1997) « Orphée et Eurydice: mythes en mutation » : « He did not aspire to be a Jacques Offenbach, but frequently his drama reminds you of the boulevard theatre in which the Parisian bourgeois audiences of the first part of the century delighted so greatly »).

² *Ibid.*, p. 34-35.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ E. Lindqvist, op. cit., p. 83.

L'Eurydice d'Ebba Lindqvist révèle une vérité sur le chanteur thrace, avec le verbe « kände » qui désigne la connaissance. Elle lève alors le voile sur un personnage idéalisé, qui plonge dans l'alcool et les femmes : « les bacchantes et le chant et le vin ». La banalité du couple rattrape Orphée et Eurydice, comme chez Cocteau ou Offenbach. Cette Eurydice est « seule » (« ensam ») face à la figure masculine, mais aussi délaissée : « aucun chant pour moi » (« ingen sång för mig »). Le chant n'est pas une élévation, elle est un mouvement de retour vers la femme qui attend patiemment son époux. Le monologue d'Eurydice, et surtout son refus de suivre Orphée, résonne alors comme une vraie révolution, libération de la femme et du mythe.

Un autre auteur de notre corpus entend révéler « La vérité », cette fois en faveur d'Orphée. Dans « Confidence » de Norge, le chanteur thrace se retourne vers sa compagne, excédé, pour qu'elle ne revienne pas à ses côtés : « La vérité, c'est qu'à dix pas de la sortie, Orphée n'eut plus le cœur de recommencer ce ménage d'enfer ; Eurydice parlait déjà de vision. Orphée se retourna exprès »¹. Norge bouscule les attentes de son lectorat. Le jeu de mots qui referme la première phrase de ce poème en prose révèle cette « vérité » qui n'a jamais été prononcé : Orphée est un mari ordinaire, excédé par le bavardage superficiel et intéressé de sa femme. Alors que depuis des siècles les lecteurs du mythe s'interrogent sur les raisons du regard en arrière, Norge fait mine de ne rien cacher à ces derniers. Le poème devient alors le lieu où éclate la vérité (ce qui est très orphique, en soi), mais cette dernière n'a rien à voir avec le sérieux et la grandeur des versions traditionnelles. On pourrait alors parler de décapage de la figure, favorisant ainsi la désacralisation du mythe. Chez Goll, ce mouvement se poursuit :

Orphée devient un génie
Il parcourt l'Europe en wagons-lits
Sa signature facsimilée coûte vingt francs

D'Athènes il part pour Paris
A l'aube dans la gare de l'Est
Il se retourne :
Eurydice ! Eurydice !²

Orphée est devenu une vedette qui voyage et signe des autographes au rythme du train « en wagons-lits ». Mais il n'est plus qu'une « signature facsimilée », c'est-à-dire une *reproduction*, loin de l'original, qui se monnaie. Orphée est alors entré dans le monde capitaliste, à l'image de n'importe quel chanteur de variété. Le terme « génie », qui renvoie à une longue tradition, à la rime avec « wagons-lits » prête à sourire. Les éléments banalisants comme les villes de Paris, d'Athènes, ou encore la « gare de l'Est » créent un ancrage improbable, que la double exclamation qui referme cet extrait vient souligner. La référence à Nerval et à travers lui à Gluck est d'autant plus savoureuse qu'elle plonge dans un univers

¹ Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 315.

² Y. Goll, *Œuvres I*, op. cit., p. 97.

ancré dans le temps présent, comme le souligne le tiroir verbal utilisé par Goll. En coïncidant avec le moment de l'écriture, Orphée gagne en incongruité.

On peut aussi commenter « Le Fard des Argonautes », où Desnos démonte sans ménagement un épisode du mythe, en le dégradant tant dans les thématiques abordées que dans les termes familiers utilisés pour nourrir son texte¹ :

Les putains de Marseille ont des sœurs océanes
Dont les baisers malsains moisiront votre chair.
Dans leur taverne basse un orchestre tzigane
Fait valser les périls au bruit de la mer.

Navigateurs chantant des refrains nostalgiques,
Partis sur la galère ou sur le noir vapeur,
Espérez-vous d'un sistre ou d'un violon magique
Charmer les matelots trop enclins à la peur ?

La légende sommeille altière et surannée
Dans le bronze funèbre et dont le passé fit son trône
Des Argonautes qui, voilà bien des années,
Partirent conquérir l'orientale toison.²

Alors qu'Orphée, Jason et leurs compagnons s'appêtent à embarquer sur « la galère »³ sous les yeux des « putains de Marseille »⁴ « Dont les baisers malsains moisiront votre chair »⁵. Desnos ne nous épargne aucun détail truculent concernant la traversée, pas même les « estomacs outrés [qui] tintaient tels des grelots »⁶. Sur le navire, ce n'est plus seulement la lyre d'Orphée qui résonne, mais bien les ventres de ces marins en proie au mal de mer, et qui chantent des « chansons obscènes leur colère / De rut inassouvi en paillards matelots... »⁷. Les amours chastes⁸ et pures d'Orphée et Eurydice nous paraissent alors bien loin. La conquête de la toison d'or prend des allures d'odyssée sexuelle, image que l'on trouvait déjà dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire, qui évoquait Jason et mentionnait « Les

¹ Desnos prendra plaisir à procéder de la même façon dans *Le Bain avec Andromède*, M-C. Dumas établissant la parenté de ce texte avec l'une des *Moralités légendaires* de Laforgue (R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1157).

² R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 493.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ On retrouve cet adjectif sous forme d'adverbe, quelques vers plus loin : « Castor baisait Pollux chastement attentif » (*Ibid.*, p. 494). Il s'agit là presque d'une parenthèse de douceur dans la brutalité vulgaire de ce poème parodique, puisque la strophe suivante voit réapparaître l'un des matelots : « alcide des foires » (*Ibid.*).

poils de cette chèvre »¹ en les comparant avec les « cheveux dont je suis épris »², esquissant un parallèle entre la pilosité animale et féminine³. Desnos s’amuse et redécouvre le mythe. D’ailleurs, nos marins ne sont-ils pas sur le navire *Argo* ? Le jeu de mots avec l’idiome (*argot*) paraît presque trop beau : l’introduction d’un vocabulaire familier dans le poème confirme la volonté de créer un écart important avec les versions traditionnelles du mythe. Le chancre thrace, lui, paraît totalement hors de propos : « Orphée sur la lyre attestait les augures »⁴. Son vers ne vient rimer avec aucun autre, tandis que la présence du sacré sur cette nef des fous moderne est totalement en décalage avec le reste du poème. Desnos exhibe ainsi l’anachronisme du personnage.

Mais c’est peut-être dans son « Art poétique » que la violence faite à Orphée est la plus grande, encore une fois par le biais du niveau de langue :

L’écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif
 Pas d’ongles au bout de ses doigts
 Orphée qu’on l’appelle
 Baiseur à froid confident des Sibylles
 Bacchus châtré délirant et clairvoyant
 Jadis homme de bonne terre issu de bonne graine par bon vent
 Parle saigne et crève
 Dents brisées reins fêlés, artères nouées
 Cœur de rien
 Tandis que le fleuve coule roule et saoule
 de grotesques épaves de péniches d’où
 coule du charbon⁵

Dans ce poème qui s’ouvre « Par le travers de la gueule / Ramassée dans la boue et la gadoue / Crachée, vomie, rejetée – »⁶, Orphée est mis à mal par la violence physique qui lui est faite (nous y reviendrons), mais aussi par le registre qui l’extirpe avec force du lyrisme. Où est passée la lyre ? De l’Orphée des *Métamorphoses* ou des *Géorgiques* il ne reste plus rien : comme ses dents, il est *brisé* (« Dents brisées reins fêlés, artères nouées »).

¹ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d’Orphée*, op. cit., p. 148.

² *Ibid.*

³ G. Apollinaire, « La Chèvre du Tibet » dans *Le Bestiaire ou cortège d’Orphée*, op. cit., p. : « Les poils de cette chèvre et même / Ceux d’or pour qui prit tant de peine / Jason, ne valent rien au prix / Des cheveux dont je suis épris ». Apollinaire explore la veine parodique des mythes dans *L’Enchanteur pourrissant* où, bien qu’Orphée n’apparaisse pas, un certain nombre de personnages de la tradition mythique et littéraire est représenté de façon particulièrement dégradée, que l’on pense aux « Faux Balthazar », « Faux Gaspard » et « Faux Melchior » (op. cit., p. 38) qui viennent sur la tombe de Merlin, à Médée et Dalila qui se crépent le chignon (au sens propre du terme, *Ibid.*, p. 41) et à Hélène « vieille et fardée » (*Ibid.*, p. 42) raconte son dépucelage par « le vainqueur des brigands » (*Ibid.*). La mythologie devient alors un terrain de jeu propice à l’humour, où le lecteur redécouvre ces personnages dépourvus de leur vernis d’antan.

⁴ *Ibid.*, p. 494.

⁵ *Ibid.*, p. 1242.

⁶ *Ibid.*, p. 1241.

On peut alors relire « El Desdonado » de Queneau, parodie du « Desdichado » de Nerval, et créé à partir de la méthode S+7, qui consiste à remplacer certains termes du texte d'origine par le septième substantif qui le suit dans le dictionnaire :

Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé
Le printemps d'Arabie à la tourbe abonnie
Ma simple étole est molle et mon lynx consterné
Pose le solen noué de la mélanémie.

Dans l'obi du tombeur toi qui m'as consommé
Romps-moi le Peïpous et la miss d'Olympie
La foi qui poignait tant à mon coin désossé
Et la trempe où la pente à la rosse s'appuie.

Suis-je Ampère ou Phédon? Luxembourg ou Biton?
Mon fruit est roux encor du balai de la peine.
J'ai riblé dans la grue où nappe la trentaine

Et j'ai trois fois vairé travesti l'Alagnon
Moissonnant tour à tour sur la mâche d'Ougrée
Les sourcils de la salle et les crics de la fouée.¹

D'Orphée il ne reste plus rien : il a proprement disparu et son nom n'apparaît même plus. Le « luth constellé » est devenu un « lynx consterné »², l'étoile, rapprochée d'Eurydice parce que « morte » chez Nerval est transformée en une « étole molle », dévirilisée. Orphée devient « Ougrée », quartier d'une petite ville wallonne, tandis que la « fée » est ici une « fouée », sorte de petit pain. La dégradation vers l'univers quotidien, les jeux sonores mais aussi une attention particulière pour la syntaxe du sonnet nervalien font de ce nouveau poème un petit bijou parodique, au sens de *contrechant*³. Le dialogue, de Nerval à Queneau, crée ainsi un grand moment d'intertextualité, et transforme le destin d'Orphée, qui bascule dans l'Alagnon (feu *Achéron*), petite rivière du Cantal. Le personnage subit alors un profond bouleversement. En introduisant dans le mythe la possibilité de se moquer, de le tourner en dérision, de le travestir, ces auteurs avancent sur la voie d'un Orphée certes plus moderne (en cela qu'il correspond aux interrogations de son temps et s'émancipe de ce classicisme tant décrié) et plus personnel (la distance avec les réécritures traditionnelles est alors maximale), mais il prend le risque de se voir mis en danger, jusqu'à la disparition.

Cette prise de distance nous fait sourire, mais dans les opérations de dégradation du mythe, le poète plonge parfois dans le sordide. Dans *Falla*, par exemple, Eurydice devient ainsi une femme facile, comme chez Offenbach, mais sa légèreté la conduit à la mort :

hur det gick till: hon bevarade sin integritet; sin i n t e g r i t e t hör
du, å sin sårbarhet, hennes tårar rann ofta över kinderna,
genom hennes ansikte: hon grät aldrig

¹ R. Queneau, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 154.

² Consternation alors devant tant de détérioration ? Mais il reste le rire.

³ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 20.

hon gav sej, generöst, åt främlingar, gifta män, äventyrare, sina
 väninnors pojkvänner, åt sina väninnor
 hon älskade, ja, hon älskade
 hon lät dem, å så gärna, göra henne illa, men aldrig länge i
 taget
 hon trodde aldrig på någon, hon lät sej ständigt svikas
 ett lätt skratt vilade i hennes ansikte, som en fjäril
 fladdrade det över hela hennes kropp, upprepade
 sej, som ett lyckligt barndomsminne
 hon var som en brist, i sej
 en alltid närvarande
 en aldrig avvikande förlust, med ett lätt skratt

hon var den sortens kvinna man inte stod ut med, man kunde
 väl förgöra henne?
 Hon märkte det, hon förgjorde sej, själav¹

comment cela s'est passé : elle conservait son intégrité ; son i n t é g r i t é entends-
 tu, et sa vulnérabilité, des larmes coulaient souvent sur ses joues,
 le long de son visage : elle ne pleurait jamais
 elle se donnait, généreusement, à des étrangers, des hommes mariés, des aventuriers, les
 copains de ses amies, à ses amis
 elle aimait, oui, elle aimait
 elle les laissait, oh, si volontiers, lui faire du mal, mais jamais bien longtemps
 elle ne faisait confiance à personne, elle se laissait perpétuellement trahir
 un léger rire parcourait son visage, comme un papillon
 volant au-dessus de tout son corps, se
 répétant comme un souvenir d'enfance heureux
 elle était comme un manque, en soi
 un présent permanent
 une perte jamais déviante, avec un léger rire

elle était le genre de femme que l'on ne supporte pas, pouvait-on
 bien la détruire ?
 elle le remarqua, elle se détruisit, elle-même

Interrogeant le destin de la femme au cours du siècle, Agneta Enckell, poète engagée et féministe, aborde directement les questions d'amour libre, avec la description d'une Eurydice non mariée, qui « se donnait » (« hon gav sej »), qui *aime* les hommes et qui par conséquent se trouve fragilisée car « elle était le genre de femme que l'on ne supporte pas » (« hon var den sortens kvinna man inte stod ut med »). Le rire franc du spectateur d'*Orphée aux Enfers* s'est transformé ici en « léger rire ». Ce passage suit immédiatement son meurtre, la destruction du personnage est donc déjà achevée. Ces quelques vers apparaissent alors comme un commentaire de l'acte violent perpétré plus haut, jusqu'à la page suivante :

offret dör,
 befriat från ansvar –

¹ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 25.

offret som hora: bjuder ut sej –¹

la victime meurt,
libérée de ses obligations –
la victime comme pute : se prostitue –

La femme libre est une prostituée dans ces trois vers qui se font l'écho des rumeurs bien pensantes de la société, avec cette question : « était-elle une pute ? » (« var hon en hora?»²). Plus loin, nous retrouvons une autre insulte : « fnask »³, *putain*. Le choix du niveau de langue, avec le terme « hora » répété à plusieurs reprises, très fort, souligne le mépris et l'absence de compassion de ceux qui jugent la chute de cette Eurydice comme étant une conséquence logique de son mode de vie :

kände hon sin mördare?

hon hittades död i sängen, blottad
– nej, det var inte våldtakt
men täcket var rivet åt sidan, den lätta klänningen uppfläkt, å
vänstra benet krökt på ett onaturligt ja, opassande sätt
å högra handen låg vid munnen, somom hon sugit på tummen –
hade hon själv blottat sej?
hon dog av ett sår i hjärtat –

man säger att hon haft kontakter med en anarkistisk terrorist-
gruppering i Bologna, att hon delatagit i skumma politiska aktioner
under sin tid i Turkiet –
(å vad är politiskt skumt? att säga så låter skumt: som en bort-
förklaring)
: kanske; hon hämtade sej ju aldrig efter sitt uppvaknande ur
sjuttiotalets fetslagna drömmar?

man säger att hon sålde sej: sin själ, sin kropp?⁴

connaissait-elle son assassin ?

on la trouva morte dans son lit, nue
– non, ce n'était pas un viol
mais la couverture était déchirée sur le côté, sa robe légère était abimée, et
sa jambe gauche pliée de façon anormale, inconvenante
et sa main droite reposait sur sa bouche, comme si elle suçait son pouce –
s'était-elle exposée elle-même ?
elle était morte d'une blessure au cœur –

on disait qu'elle avait eu des contacts avec un groupe terroriste

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

anarchiste à Bologne, qu'elle avait pris part à des actions politiques louches
pendant son séjour en Turquie –
(et qu'est-ce qui est politiquement louche ? Voilà ce qui est louche : comme une
excuse)
: peut-être : elle ne se releva jamais du réveil des rêves inassouvis nés
dans les années soixante-dix ?

on disait qu'elle se vendait : son âme, son corps ?

La reprise du pronom « man » met en valeur le jugement de ceux qui la condamnent une nouvelle fois après sa mort, la rendant responsable de celle-ci, qu'elle ait été prostituée ou activiste anarchiste. La transition, de la page 32 où « fnask'' est mis entre parenthèses à la page 33 où cette fois il s'agit de mettre « brud » (« jeune mariée ») entre parenthèses, puis à la page 34 où elle est « mor » (« mère »), souligne la portée de la réflexion d'Agneta Enckell : pointant du doigt l'enfermement de la femme dans des stéréotypes et des catégories hermétiques, de la femme de mauvaise vie à l'épouse et à la mère, elle dégrade l'image d'Eurydice pour porter un discours engagé. Le mythe d'Orphée devient alors le lieu d'un combat, celui des femmes, qui entrent sur le terrain des mythes pour se libérer de la domination masculine dans les différentes représentations culturelles, Orphée devenant leur symbole. Car en effet il incarne la puissance de l'homme, la femme n'étant que quantité négligeable, placée derrière, soumise à son chant, dépendante de lui lors de la remontée et enfin victime de son regard destructeur (« assassin », pour Enckell, « mördare »). Se pose alors la question, au-delà d'Eurydice, si le poète récrivain peut se libérer d'Orphée.

Chapitre 2 : Se libérer d'Orphée ?

Lassitudes

Dans son *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert raille le mythe : « **Antiquité**. – et tout ce qui s'y rapporte. est poncif, embêtant ! – etc »¹. L'ennui guette, mais aussi le cliché vide de sens, la banalité d'une référence qui a perdu sa puissance d'évocation. Aurait-on usé les mythes, selon l'expression populaire, *jusqu'à la corde* ? Dans *Nécessité de la poésie*, Valéry s'alarme : « on constate l'évanouissement croissant des légendes ; les légendes perdent leur force, perdent leur charme, et même à la campagne, où on les trouvait naguère encore vivantes, elles dépérissent et se fixent dans les herbiers du folklore »². Le mythe et avec lui la tradition orale sont-ils en train de mourir ? Pour Valéry, le charme est rompu. Le passage de l'oral à l'écrit condamnerait ces formes d'écriture, qui les sclérose :

Chaque conteur donne son expression, ajoute et transforme, introduit des allusions locales, des incidents nouveaux, des images à lui. C'est la vie d'une œuvre qui évolue de bouche en bouche. Mais, ici, tout se fige ; nous voyons disparaître la valeur poétique des légendes, elles appartiennent de plus en plus au domaine des études de Sorbonne, et passent de la vigueur de la vie à l'état inerte de documents.³

L'écrit scelle le destin du mythe : « état inerte », *figé*, sujet d'études comme la nôtre qui en analyse les moindres aspects en les enfermant dans l'immobilisme de la page. Le point final, c'est la mort d'Orphée, car il étouffe le potentiel que la culture orale avait entretenu et que la culture écrite tente de reproduire maladroitement. Certes, le livre va de main en main, mais il reste un élément stable. L'écrivain ne changera pas sa version comme le faisait l'aède (sauf peut-être Trakl qui multiplie les réécritures de ses propres poèmes, même après la publication) : seul le lecteur est dépositaire de la transformation possible de l'histoire du chanteur thrace, quand il la répètera, certainement à l'écrit. Le livre opère donc un fort ralentissement des métamorphoses d'Orphée, qui risque de disparaître.

Ajouté à ce phénomène, il semble que la littérature se fatigue du mythe. « Zone » d'Apollinaire, par exemple, signe une rupture radicale avec son premier recueil. Du *Bestiaire ou cortège d'Orphée* à *Alcools*, le poète français qui actualisait une figure mythique au point de se confondre avec elle prend ses distances avec la mythologie et l'esthétique classique :

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

¹ G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, A.G. Nizet, 1966, p. 146.

² P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 1384.

³ *Ibid.*

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine¹

Le vers initial déstabilise la mythologie classique, qui place en regard la *lassitude* du sujet et la rime interne entre « fin » et « ancien », appuyée par la diérèse. L'alexandrin se brise et laisse alors place au vers libre, qui s'étend sur la page. L'Antiquité perd le prestige de la majuscule, qui se déplace au nom propre « Eiffel », signe d'une transition, de l'ancien au moderne. Pour un poète qui déclarera plus tard vouloir « imaginer de nouvelles [fables] »² et remplacer les anciennes, il apparaît que « Zone » fasse office d'art poétique. Après *Alcools*, Orphée n'apparaîtra plus que rarement, et ne sera plus une figure centrale.

Dans *Le Nouvel Orphée*, Goll évoque lui l'*ennui* de la figure du poète, signe d'une déstabilisation du personnage :

Orphée
Musicien d'automne
Collectionneur d'étoiles
N'entends-tu pas la terre qui sonne creux
Quand tombent les pommes ?
Une comète passe :
Pourquoi ne fais-tu aucun vœu ?
Des lionnes timides
Mangent le pain bis dans ta main
Et s'ennuient
Matin et soir les alouettes rentrent
Sans avoir trouvé l'infini
Le ruisseau vieillit à vue d'œil
Et les myosotis méditent
Sur le suicide de demain...³

Alors que le système rimique est particulièrement désorganisé⁴, le verbe *s'ennuyer* vient rimer avec « infini », signe que ce désœuvrement trouve son origine dans l'écoulement du temps. Le chant d'Orphée devient imperceptible et lui qui autrefois parvenait à dompter le Styx ou les flots déchaînés, est impuissant face à ce « ruisseau » (forme diminuée du fleuve) qui « vieillit à vue d'œil » : le poème s'adresse au chantre thrace, lui pose différentes questions qui ne rencontrent pas de réponses, jusqu'à la mention du « suicide de demain », l'ombre de la mort qui plane sur cette strophe depuis le deuxième vers, où Orphée est déjà un « Musicien d'automne ». L'*ennui* suscité par le *carmen* a ainsi des conséquences particulièrement graves.

Plus tard, à la fin du siècle, Mathieu Bénézet prend la mesure de ce qui sépare l'Orphée de maintenant à celui d'autrefois :

¹ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 39.

² G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, dans *Œuvres en prose complètes*, t. II, op. cit., p. 950.

³ Y. Goll, *Œuvres I*, op. cit., p. 93.

⁴ Les vers de Goll, dans cette strophe hétérométrique, ne riment pas entre eux, mis à part quelques exceptions comme « s'ennuient » / « infini », « creux » / « vœu » ou « main » / « demain ». Le poète ne respecte pas les règles de la métrique classique, et il emploie des vers libres où les échos sonores se désorganisent. Les rimes ne suivent pas d'ordre prédéfini, elles sont fortement éloignées les unes des autres, créant un effet de dissonance, à mettre en lien avec l'usure du personnage et du mythe.

Ce sont là mots d'hier sans importance
d'un autre siècle d'un autre songe descendu
quand nous y étions
Nous n'y sommes plus Orphée 27 XII 96
L'époque a séparé la poésie d'avec la poésie
le temps d'avec le temps
le malheur d'avec le malheur
et Eurydice d'avec Eurydice¹

Héritier de la *lassitude* d'Apollinaire, Mathieu Bénézet prend de la distance vis-à-vis du mythe, en utilisant le passé composé du verbe *séparer* au cinquième vers et l'imparfait du verbe *être* au troisième vers en italique, mais aussi avec l'emploi du terme « hier » et de la négation « ne... plus » du quatrième vers. La préposition *sans* (« sans importance »), qui ouvre cet extrait, souligne le peu de cas que le poète fait du passé, affirmation paradoxale dans un recueil qui dès le titre porte le nom du chantré thrace (*Orphée, imprécation*) et qui le répète à intervalles réguliers. Cette *séparation* creuse alors un écart fondamental entre les réécritures, donnant la possibilité au poète de proposer un « autre » Orphée dans « un autre siècle ». Chez lui, le personnage n'est plus qu'un « Souvenir séché / souvenir contre moi qui n'existe pas »².

Apollinaire initie ainsi un nouveau regard porté sur la mythologie et sur ce que l'on appellera dans la deuxième partie de ce chapitre, son *classicisme*. Victime d'un ennui non dénué d'amusement, il met alors à distance les liens entretenus avec le passé, lui qui pourtant s'en réclamait dans son premier recueil. L'émancipation du mythe devient une voie bien plus empruntée au cours du siècle, au point que « Pour la plupart de nos contemporains, cette culture ressemble à un champ de ruines qui, loin d'être en mesure de prétendre à la moindre autorité, peut à peine susciter leur intérêt »³. Ce chapitre est alors l'occasion d'interroger les causes de l'affaiblissement (certes relatif) du personnage, en se demandant dans quelle mesure ce profond bouleversement du rapport à la répétition dans l'espace mythique entame la figure d'Orphée.

I. Le risque de l'usure

Le retour aux origines du mythe ou du genre poétique entretient souvent une certaine soif de pureté : *avant* représente un idéal vers lequel le poète doit tendre. C'est ce mouvement qui motive l'importante présence des Anciens dans la poésie d'avant la Révolution et de la

¹ M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*, p. 12.

³ H. Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 42.

période dite romantique. Y aurait-il une « usure »¹ du mythe, liée à son utilisation intensive, voire inappropriée : « Un jour, Mallarmé aurait dit (faisant écho d'ailleurs à Leconte de Lisle) que la poésie avait dégénéré depuis Homère. Mais qui y avait-il avant Homère ? lui demandait-on. Et Mallarmé de répondre : "Orphée" »². On retrouve ainsi parfois l'image d'une diminution, d'un démerite, d'une aggravation, avec l'emploi du verbe *dégénérer*. Mircea Eliade évoque alors quant à lui le risque majeur pour un mythe : la péremption³. On peut alors se demander si Orphée a dépassé cette limite. Dans le retour au mythe ancien se dit une nostalgie douloureuse :

l'histoire de la filiation entre mythe et littérature est vécue comme une histoire de la perte, histoire qui relève d'un travail de deuil inaccompli. Unité contre pluralité, sens contre signification, sacré contre profane, la plupart des mythologues analysent le passage comme une déperdition ou une dégradation⁴

Le rapport qu'entretiennent les poètes avec Orphée ne se détache pas de ce « deuil inaccompli », et le sentiment d'une détérioration de la figure mythique au moment où elle passe la frontière du littéraire hante toujours la poésie du vingtième siècle, qui n'échappe pas à ce fantasme du mythe *pur, originel*. Puisqu'il est un « récit, passé de voix en voix, [...] sans cesse transformé »⁵, cette constante (ré)utilisation du personnage pourrait endommager la représentation d'Orphée. Ce qui apparaît dans les textes de notre corpus, c'est que cette répétition prend le risque d'altérer le matériau initial, jusqu'à perdre sa valeur, car comme « il n'y a aucune fixité dans les concepts mythiques : ils peuvent se faire, s'altérer, se défaire, disparaître complètement »⁶. La prétendue stabilité du mythe s'éroderait ainsi, lui faisant perdre la valeur qui le plaçait hors du temps. De nombreuses versions des aventures d'Orphée s'attachent alors à représenter cette opération d'érosion qui peut affecter le texte comme elle effrite une fresque ou une mosaïque ancienne.

1. Erosions

Au dix-neuvième siècle, déjà, les critiques fusent à propos de l'utilisation du mythe antique dans la poésie de l'époque. Lorsque Carl Spitteler publie son *Printemps olympique*,

¹ Il y aurait en effet selon G. Durand une « usure » du mythe (« Pérérité, dérivation et usure du mythe », dans Jean Hani (dir.), *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actes du colloque de Chantilly, 24-25 avril 1976, Les Belles Lettres, 1978.

² L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *op. cit.*, p. 172. Austin s'appuie sur H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 683.

³ Eliade ne parle pas d'Orphée mais du poète maudit, qu'il élève au rang de mythe : « Le mythe de l'artiste damné, qui avait obsédé le XIXe siècle, est aujourd'hui périmé » (*Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 229).

⁴ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ R. Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 833.

par exemple, Jakob Schaffner lui reproche ce choix, sous prétexte que la mythologie serait périmée en poésie¹. De même, avec peut-être moins de verve, dans son *Avant-propos* aux *Dieux antiques*, Mallarmé évoque l'évaporation du mythe, processus de transformation sensible qui voit un élément visible passer du côté de l'invisible, ces fines particules de vapeur que l'on ne perçoit qu'à peine : « Quel plaisir se mêle à notre surprise de voir des mythes connus lentement s'évaporer, par la magie même qu'implique l'analyse de la parole antique, en l'eau, la lumière et le vent élémentaire ! »² D'ailleurs, dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », il reprend cette image avec énergie : « Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! »³. Cette dissolution serait responsable d'une perte de valeur du personnage, qui prendrait alors le risque de disparaître de l'espace poétique. Mircea Eliade évoque d'ailleurs « le long processus d'érosion qui a fini par vider les mythes et les dieux homériques de leurs significations originelles »⁴, une opération de corrosion que l'on retrouve chez Pierre Brunel, qui déplore dès les premières lignes de son article consacré au personnage, à propos de l'*Orphée* d'Ingres : « Il est difficile d'échapper à cette image conventionnelle »⁵. Réduisant la présence de la lyre à une *convention*⁶, Pierre Brunel se fait l'écho du risque majeur que prend le poète qui réécrit le mythe d'Orphée : celui de sombrer dans la redite, la copie, l'ennui en somme, à une époque qui se délecte de « l'Esprit nouveau »⁷.

Le vingtième siècle se caractérise donc par la conscience d'un ébranlement possible du mythe, notamment dans le texte de Marie-Jeanne Durry où Orphée, menaçant Hadès, s'exclame :

Le temps sait user et pourrir
Le pouvoir dont les dieux abusent⁸

C'est bien le risque d'une dégradation, voire d'une disparition, que met en valeur le personnage. Ce motif vient appuyer la représentation de la finitude du mythe, comme par exemple chez Desnos avec « la toison pouilleuse et déchirée, / Pourrie par le vent pur et

¹ G. Schmidt-Henkel, *Mythos und Dichtung, Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, op. cit., p. 106.

² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 1276.

³ S. Mallarmé, *Divagations*, Genève, Editions Albert Skira, 1897, p. 140.

⁴ M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 189.

⁵ P. Brunel, « Orphée », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1093.

⁶ Le *TLFI* précise à l'article « convention » : « Souvent *péj.* Qui est conforme à l'usage établi. ».

⁷ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 943.

⁸ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 27.

mouillée par la mer »¹. L'adjectif verbal souligne la dégradation de la mythique toison d'or, par l'action conjointe des vents et de l'eau salée, et met en valeur cette érosion, marque de l'écoulement incessant du temps qui affecte le personnage. On peut alors se demander ce qui se passerait si Orphée venait à disparaître. Desnos soulève ouvertement la question, dans un autre poème, « La Voix » :

Une voix, une voix qui vient de si loin
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,
Une voix, comme un tambour, voilée
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.
Bien qu'elle semble sortir d'un tombeau
Elle ne parle que d'été et de printemps,
Elle emplit le corps de joie,
Elle allume aux lèvres le sourire.

Je l'écoute. Ce n'est qu'une voix humaine
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,
L'écroulement du tonnerre et le murmure des bavardages.

Et vous ? ne l'entendez-vous pas ?
Elle dit « La peine sera de peu de durée »
Elle dit « La belle saison est proche ».

Ne l'entendez-vous pas ?²

Cette « voix qui vient de si loin » signale le risque d'un effacement dû à la répétition incessante des mêmes mythes à travers les siècles. Le chant qui nous parvient n'est plus qualifié comme tel : il n'est plus que cette voix qui peut n'être que parole, et qui se caractérise par l'emploi de la négation : « elle ne fait plus tinter les oreilles ». De même, elle est « voilée », c'est-à-dire atténuée. Desnos souligne ainsi la distance parcourue, mesure d'un temps extrêmement long, et surtout les difficultés de ce qu'il appelle une *traversée*, avec l'usage du verbe correspondant dans la seconde strophe. L'énumération qui la referme, travaillée par l'emploi du vers libre qui étire la phrase, appuie la représentation d'un personnage qui « traverse » le temps, dont la mélodie se tient dans l'actualité du présent de l'indicatif. Desnos figure ainsi le chemin parcouru par Orphée, du passé au présent, qui se manifeste dans le passage du pluriel (« les fracas », « les batailles », « des bavardages ») au singulier (« une voix »). Le personnage se réduit à une voix ancienne, caractérisée par sa faiblesse, que seul le sujet lyrique peut percevoir : « Je l'écoute ». Cependant, l'absence de nomination du personnage souligne que le risque de la reprise d'Orphée dans l'espace poétique moderne et contemporain se tient dans l'éloignement, qui rend la figure comme étrangère, « voilée », à tel point que si le sujet lyrique peut en rendre compte, sa question finale reste sans réponse : « Et vous, ne l'entendez-vous pas ? ». Orphée échappe désormais à son nom et à son lecteur. La répétition du mythe risque d'abîmer le personnage, argument

¹ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 495.

² *Ibid.*, p. 1171.

d'ailleurs utilisé par Aragon et les autres détracteurs du mythe ancien, en faveur d'un renouvellement des mythologies.

Il semblerait que ce soit le cas dans la poésie Christoph Meckel, qui représente « le vieil Orphée » (« der alte Orpheus »¹) dans la déchéance et la misère. Devenu musicien de rue, on lui jette « un rat » (« eine Ratte »)

Blind geworden bist du, Alter, taub
und träg an deiner Kurbel; gestern kam
den Boulevard hinab im Schlendergang
der Tod als Straßenjunge, pfiß sich eins
und warf, so im Vorbeigehn, eine Ratte
in deinen Leierkasten; [...] ²

Tu es devenu aveugle, l'Ancien, sourd
et te tiens à ta manivelle ; hier vint la mort
en descendant le boulevard d'un pas nonchalant,
en costume de gamin des rues, siffla une fois
et jeta, comme en passant, un rat
dans l'orgue de barbarie ; [...]

Face à une figure devenue « aveugle » et « sourd[e] », Orphée n'est plus que l'ombre de lui-même. Sa lyre est devenue un instrument mécanique, qui ne demande aucune virtuosité puisqu'il suffit d'en tourner la « manivelle ». Qu'en est-il alors de l'Orphée tout-puissant ? Il ne reste plus que ce rat qu'on lui lance, pas même de l'argent, rien qu'un cadavre ou des crachats (« Le public crache et passe », « das Publikum spuckt aus und geht vorbei ») :

gäbs keinen Groschen mehr für dich, nicht Melodie
noch diesen bittren Rest Unsterblichkeit³

il n'y a plus un sou pour toi, pas de mélodie
encore ce résidu amer d'immortalité

Immortalité certes, mais de peu de prix : le terme « Rest » réduit la valeur de ce chant, avec la négation de l'argent d'abord (« keinen Groschen ») et de la musique ensuite (« nicht Melodie », mis en valeur par l'enjambement). L'adjectif *bitter* vient achever le tableau particulièrement sombre d'un Orphée en proie au plus profond dénuement.

Ces réécritures soulignent une nouveauté du vingtième siècle, qui repense totalement son rapport au mythe. Si autrefois déjà la visée transformatrice du personnage n'était pas remise en cause, il apparaît assez clairement que les poètes cités précédemment glissent lentement vers l'idée que le mythe est en phase de *destruction*. Il ne s'agit pourtant pas, dans notre étude, d'analyser la *décomposition* d'Orphée, opposant le personnage des premiers temps, pur, et celui des temps modernes, en proie au délitement⁴. En effet, si la pensée occidentale analyse le vieillissement d'un point de vue péjoratif, comme une « expérience dépossédante »⁵, il convient de ne pas oublier qu'Orphée reste un personnage (et non pas une

¹ C. Meckel, *Bei Lebzeiten zu singen, Gedichte*, op. cit., p. 30.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Nous rejoignons ici l'analyse de P. Brunel dans *Mythocritique* (op. cit., p. 34) : « On a trop souvent considéré, à mon sens, l'histoire littéraire d'un mythe comme l'histoire d'une dévalorisation, et comme l'histoire de la dévalorisation d'un modèle. C'est l'irritante comparaison entre l'Antigone de Sophocle et l'Antigone d'Anouilh. ». Nous préférons parler ici de métamorphoses, de variations, évoquant par là même la richesse du processus de réécriture, refusant de le considérer comme un appauvrissement.

⁵ A. Gonord, *Le Temps*, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 13.

personne) et que le temps ne possède pas sur lui la même emprise. En revanche, il devient fréquent de rencontrer des Orphées moribonds, les poètes exhibant par là les effets du temps et les multiples métamorphoses du mythe sur le personnage.

2. Le risque du radotage

Dans cette perspective, le siècle se plaint de son caractère répétitif, lui qui porte à présent le risque d'une usure, d'un délabrement, voire d'une destruction. Pourtant, il se maintient à la surface du poème, malgré les violences qui lui sont faites tout au long de cette période. La répétition peut alors être perçue comme étant un radotage, qui conduit à une prise de distance parfois radicale avec le personnage et le concept de mythe. Mais peut-on alors, dans ces conditions, se libérer du mythe et surtout de ce qui le fonde ? La répétition est essentielle, car elle permet sa reconnaissance. Sans elle, le mythe n'existe plus, il est une nouvelle histoire, sans héritage, sans ancrage historique. Mais de nouvelles exigences pointent : l'originalité devient un critère essentiel dans la création artistique. Orphée est profondément ébranlé par cette nouvelle conception de l'écriture. L'habituel équilibre entre tradition et renouvellement doit alors faire face à une soif de nouveauté. Un vent de rébellion souffle sur le paysage mythique, et la violence perpétuée à son encontre soulève alors de nombreuses questions concernant la définition du sujet lyrique dans l'espace poétique moderne et contemporain.

Selon Trousson, « Nous avons été de trop longue date familiarisés avec les héros poétiques pour attendre aucun plaisir de leur retour à la vie. Les montrer tels qu'ils ont déjà été, c'est écœurer par la répétition ; leur donner de nouvelles qualités ou de nouvelles aventures, c'est choquer en violant des notions reçues »¹. « Ecœurer par la répétition », voilà le sentiment d'un lecteur qui repousserait avec virulence le principe même de la réécriture, que le contemporain blâme parfois pour son manque d'*originalité*². Or l'original nous renvoie à cet originel qui fascine depuis des siècles : être original, n'est-ce pas soi-même devenir une origine³ ? Dans la dynamique de la réécriture, où l'auteur vient trouver dans un récit prédéfini et des personnages déjà esquissés par d'autres, il existe une sorte de désespoir, qu'évoque La Bruyère : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. [...] on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les

¹ R. Trousson, « Servitude du créateur en face du mythe », *op.cit.*, p. 89. Traduction à partir de l'anglais : "We have been too early acquainted with the poetical heroes to expect any pleasure from their revival; to show them as they already have been shown, is to disgust by repetition; to give them new qualities or new adventures, is to offend by violating received notions" – Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, Nicholas Rowe, ed. By G. B. Hill (Oxford, 1935), II, 68.

² S. Rabau, « Originalité », *L'Intertextualité, op. cit.*, p. 242 : « Dans le langage courant, l'originalité est souvent synonyme de qualité esthétique. Dire d'un texte qu'il est original, c'est dire qu'il est bon. Toutefois cette conception est récente et R. Mortier a montré qu'on pouvait la dater du XVIII^e siècle [...]. Auparavant, l'originalité est beaucoup moins valorisée que la conformité au texte classique ».

³ R. Mortier, *L'Originalité, Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières, op. cit.*, p. 31 : « Longtemps [original] ne s'est guère différencié de son paronyme originel, et signifiait donc : premier, ou primitif ».

modernes »¹. Si tout est déjà dit, pourquoi alors (ré)écrire ? La Bruyère, au dix-septième siècle, trouve pourtant dans cette matière le sujet de son ouvrage, puisque chez lui « revenir au goût des anciens »² c'est retrouver l'essence de ce que doit être la littérature : « reprendre le simple et le naturel »³. Mais à partir du dix-huitième siècle, l'imitation est contestée, jusqu'au refus des règles qui régissent l'écriture depuis des siècles⁴. Depuis les théories du génie en langue allemande⁵, notamment chez Sulzer⁶ ou encore Kant⁷, on considère la voix personnelle comme étant la voie d'accès à la grande littérature : écrire, c'est trouver en soi la matière même de son livre. La part d'invention devient plus importante, et si auparavant le terme *original* avait pu être employé de façon péjorative, les rôles s'inversent puisque c'est à présent la répétition qui est pointée du doigt. *Répéter, redire, réécrire*, autant de verbes qui décrivent la reprise du personnage d'Orphée et qui traduisent souvent une certaine méfiance envers ce qui est parfois perçu comme une entrave à l'originalité de l'artiste. Pourtant,

Il ne s'agit pas tant de dénoncer les mythes que de prendre acte de leur épuisement. Ils ne peuvent plus être entendus en leur forme originaire, il faut reformuler leur teneur de vérité à partir de la norme du vrai en son idéalité. Le poète ne sait pas ce qu'il dit. Le philosophe se pose comme celui qui sait, qui sait ce qui autorise sa revendication de la maîtrise logico-politique et qui sait simultanément pourquoi le poète fondateur ne sait pas ce qu'il dit, ne sait pas pourquoi son dire ne peut pas être entendu en sa formulation première.⁸

En effet, la société dans laquelle s'inscrivent les poètes de notre corpus décrit cette opération de répétition, qui s'apparente souvent alors à une *redite*, un *radotage*, dont la reprise n'apporterait rien de nouveau. La répétition n'est plus une qualité, elle devient un défaut.

Le jeune Rilke reprend cette conception de la création poétique dans les *Lettres à un jeune poète*, donnant une grande place à ce qui naît à l'intérieur, par opposition à l'extérieur⁹.

¹ J. de La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Folio, 1975, p. 21. La Bruyère ne remet pourtant pas ce principe en question.

² *Ibid.*, p.23.

³ *Ibid.*

⁴ R. Mortier, *L'Originalité, Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, op. cit., p. 9.

⁵ Voir G.M. Vajda, « La Dimension esthétique de la poésie », dans G.M. Vajda (dir.), *Le Tournant du siècle des Lumières 1760-1820*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2009.

⁶ J-G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1771, t. III, p. 629 : « Une œuvre originale, un drame d'un art tout-à-fait caractéristique, pensé par le génie du poète » (« ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht »).

⁷ Pour Kant dans *Kritik der Urteilskraft*, ce ne sont plus les règles qui conditionnent le génie de l'artiste, mais l'inverse : « Le génie est le talent (don de la nature), lequel donne à l'art ses règles » (« Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt »).

⁸ A. Tosel, « Philosophie et poésie au xx^e siècle », *Noesis* [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 29 mai 2013. URL : <http://noesis.revues.org/21>

⁹ Il reste tout de même sensible à l'influence du monde extérieur, nous le verrons, mais dans une moindre mesure.

La source majeure de la poésie se situerait dans l'être lui-même. C'est notamment l'un des conseils prodigués par le poète au jeune Kappus : « Allez en vous-même » (« Gehen Sie in sich »¹). Rilke reprend cette formule dans la même lettre, et explicite : « aller en soi et examiner les profondeurs d'où s'élance votre vie ; à sa source vous trouverez la réponse à la question de savoir si vous devez écrire » (« in sich zu gehen und die Tiefe zu prüfen, in denen Ihr Leben entspringt; an seiner Quelle werden Sie die Antwort auf die Frage finden, ob Sie schaffen müssen »²). La réponse n'est pas dans la quête d'une origine externe, que pourrait représenter le mythe, elle se tient au cœur de l'individu. Voilà pourquoi Rilke annonce que « celui qui crée doit être son propre monde » (« der Schaffende muss seine Welt für sich sein »³) et qu'il doit « puiser dans [son] expérience et [son] enfance et [sa] force un rapport tout à fait personnel à la sexualité (qui ne soit pas influencé par les conventions et les mœurs) » (« aus Ihrer Erfahrung und Kindheit und Kraft heraus ein ganz eigenes (von Konvention und Sitte nicht beeinflusstes) Verhältnis zu dem Geschlecht zu erringen »⁴). Le moi constitue une matrice, faisant de la sexualité et de la procréation une métaphore de la création artistique : « La création intellectuelle vient de la création physique, formant avec elle un seul élément et n'étant qu'une répétition plus douce, plus charmant et plus éternelle du plaisir de chair » (« Das geistige Schaffen stammt von dem physischen her, ist eines Wesens mit ihm und nur wie eine leisere, entzücktere und ewigere Wiederholung leiblicher Wollust »⁵). Trouver en soi la puissance de l'écriture poétique, c'est tout de même écarter l'extérieur (en partie et temporairement, car le mouvement d'introspection est complexe chez Rilke). Et se libérer de l'extérieur, dans le cadre de la littérature, c'est laisser une place réduite à l'inspiration, à l'influence des autres textes, mais aussi par extension au mythe. Si Kappus doit trouver en lui-même ce qui fondera sa poésie, on peut alors se demander quelle est la place d'Orphée dans l'œuvre de Rilke, alors qu'il lrevient sur cette figure quelques années plus tard dans « Orphée. Eurydice. Hermès », puis dans *Les Sonnets*.

Pour le jeune Rilke, la répétition d'un discours déjà proféré étouffe la créativité et empêche d'accéder à la voix personnelle qui est fait l'un des piliers de son écriture poétique. Il faut à tout prix trouver « etwas Eigenes »⁶, une voix propre, particulière, le « Persönlichem »⁷, *le personnel*. Il conseille d'ailleurs à Kappus : « évitez d'abord toutes ces

¹ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 26.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 24 : « Quelque chose de propre émerge en mots et en forme » (« Da will etwas Eigenes zu Wort und Weise kommen »).

⁷ *Ibid.* : « vos vers n'ont pas de manière propre, bien qu'ils contiennent des éléments silencieux et cachés » („Ihre Verse keine eigene Art haben, wohl aber stille und verdeckte Ansätze zu Persönlichem“).

formes qui sont trop courantes et trop banales » (« weichen Sie zuerst denjenigen Formen aus, die zu geläufig und gewöhnlich sind »¹). Il faudrait donc s'éloigner de tout ce qui est déjà connu. Le poète des *Sonnets à Orphée* se pliera pourtant à cet exercice difficile, entre la forme fixe du sonnet et le cadre du mythe. Mais dans les toutes premières années du siècle, Rilke met en garde contre les conventions, qu'il associe toujours à des éléments péjoratifs. Dans une lettre adressée à Lou Andreas-Salomé du 8 août 1903, par exemple, il commente la production artistique de l'une de ses connaissances, Heinrich Vogeler, qu'il critique particulièrement dans ce passage : « C'est toujours le passé qui recommence, vie et mort se répètent sans plus être jamais nouvelles. Quel art pourrait-il sortir de là ? l'art ne peut pas se répéter »². Rilke pointe du doigt la répétition vaine du créateur, qui peine à se renouveler, une qualité qui lui semble essentielle à l'art. Il compare alors l'espace dans lequel il évolue, « de plus en plus petit »³, cette « maison [qui] se resserre sur lui et se bourre de quotidien, de contentement, de conventions et de paresse »⁴. Rattrapé par le quotidien, le peintre est enfermé dans la reprise d'éléments trop usés, que Rilke associe à la paresse. L'art exige « l'unité nouvelle »⁵.

Et justement, cette soif de nouveauté travaille l'époque en profondeur, avec un besoin de changement qui naît dans la fascination pour la modernisation de l'espace poétique, nous l'avons vu en première partie, et l'exigence d'une libération des codes érigés depuis des siècles. Apollinaire et Aragon expriment ce désir en utilisant un champ lexical d'une proximité troublante : Apollinaire esquisse le projet d'une poésie « en marche »⁶, tandis qu'Aragon entend « concevoir une mythologie en marche »⁷. Cette métaphore du progrès fait alors d'Aragon et Apollinaire des *marcheurs*, caractéristique du poète depuis des siècles, portés vers un avenir qu'ils entendent redéfinir : « [le mythe] est le chemin de la conscience, son tapis roulant »⁸. La référence au « tapis roulant » révèle une volonté profonde de voir dans le monde contemporain une source d'émerveillement digne du mythe et de la poésie, tout en se détachant des poncifs qui le précèdent. Le « tapis roulant » nous entraîne vers l'avant, vers un avenir inconnu mais motivé par les découvertes de ceux qui ne sont pas poètes, mais qui

¹ *Ibid.*, p. 28.

² R.M. Rilke, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, p. 943 : « Explorer la vérité, la chercher, aussi bien dans le domaine ethnique, par exemple, que dans celui de l'imagination, voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau. Cette tendance du reste a toujours eu ses représentants audacieux qui l'ignoraient ; il y a longtemps qu'elle se forme, qu'elle est en marche. »

⁷ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 143 : « Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de mythologie moderne. Je l'imaginai sous ce nom ».

⁸ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 140.

participent à cet effort¹. Dans leur tentative pour repenser la fonction du poète, les deux Français s'attachent alors à forger des « mythes nouveaux »² et à présenter les contours d'un « art nouveau »³ dessiné par et pour les hommes dans « le monde nouveau »⁴. Les références au monde moderne dans l'œuvre d'Apollinaire sont à comprendre dans cette perspective.

C'est ainsi que dans « La Voix » de Desnos, le poème s'engage sur une répétition qui condamne l'efficacité du personnage, lui qui ne parvient pas à se faire entendre de la multitude :

Une voix, une voix qui vient de si loin
Qu'elle ne fait plus tinter les oreilles,
Une voix, comme un tambour, voilée
Parvient pourtant, distinctement, jusqu'à nous.⁵

La répétition initiale, « Une voix, une voix », souligne ainsi l'inanité de la réécriture, qui répète à l'envi l'image d'un Orphée musicien, qui à force de chanter semble perdre sa voix dans l'espace poétique. Dans « Orphée » de Jouve, ce procédé est d'ailleurs un principe d'écriture dans les deux premières strophes :

Une harpe ayant plusieurs cordes brisées
Mais résistante de couleur et d'or sur le fond bleu
Acharnée, et des mains coupées
Touchent en pleurant les accords,
Il se fait parfois des sons si expirants
Il s'ouvre en cet instant des volcans si terribles
Et tant de mâle ciel est architectural
Avec le calme et l'éternelle nudité,
Que c'est la voie l'ineffable voie la voie trouvée.

Le tombeau mort
Est au milieu couché sous les fumées du deuil
Les immenses fumées de dépouille couchée
Froide ; et les grappes noires de pleurs voilés
En mouvements en gerbes froides criminelles
S'étonnent. Le poète est en bleu de roi

¹ On retrouve un procédé similaire plus loin, lorsqu'Aragon évoque le « tragique moderne ». La métaphore du « grand volant qui tourne » qui l'accompagne voit ainsi entrer le banal du quotidien dans l'espace littéraire. Le choix de comparants issus de l'univers des machines (il définit d'ailleurs sa pensée comme « un mécanisme », *Ibid.*, p. 143) confirme cette interprétation.

² *Ibid.*, p. 15 : « Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit ». On retrouve une idée similaire dans *L'Esprit nouveau et les poètes* (*op. cit.*, p. 950) : « les fables s'étant pour la plupart réalisées et au delà c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser ».

³ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, p. 944-945 : « ils s'efforcent de se préparer à cet art nouveau (plus vaste que l'art simple des paroles) où, chefs d'un orchestre d'une étendue inouïe, ils auront à leur disposition : le monde entier, ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le Mont Gibel pour composer le livre vu et entendu de l'avenir ».

⁴ *Ibid.*, p. 951 : « Le poète, par la nature même de ces explorations, est isolé dans le monde nouveau où il entre le premier, et la seule consolation qu'il lui reste c'est que les hommes, finalement, ne vivant que de vérités, malgré les mensonges dont ils les matelassent, il se trouve que le poète seul nourrit la vie où l'humanité trouve cette vérité. C'est pourquoi les poètes modernes sont avant tout les poètes de la vérité toujours nouvelle. Et leur tâche est infinie ».

⁵ R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1171.

Près de la morte irréparable qu'il aimait
Les fumées les fumées les fumées les fumées.¹

La reprise du terme « voie » au dernier vers de la première strophe et l'absence de ponctuation miment le piétinement du texte, qui fait face à « l'ineffable », au centre du vers, l'impossibilité à dire. Pourtant, cette « voie » est « trouvée ». La strophe suivante se referme sur ce procédé : « Les fumées les fumées les fumées les fumées ». Cette fois, Jouve retranscrit le même mot à l'identique, sans modificateur du nom, comme c'était le cas dans le vers cité précédemment. L'impression de piétinement est accentuée par la juxtaposition et l'absence de virgule, qui confine à l'entassement. Il n'y a alors pas de progression possible dans le vers, car le chant d'Orphée, « chant tué »², semble avoir tout dit.

Dans *Orphée, imprécation*, Mathieu Bénézet refuse cette répétition, dès la première page de son texte :

Dis-moi
Ne me répète pas Le feu se consume lui-même
et de part en part l'obscurité est la sœur du poète

Ne répète pas
L'esprit est une personnification de l'infiniment probable³

On observe une transition du chant à la parole, à travers l'emploi du verbe *dire*. Le verbe *répéter*, nié à deux reprises, crée alors une répétition paradoxale dans un poème qui refuse la vanité du même. Dans *Tomber (Eurydice)*, aussi, la répétition est décrite de façon péjorative, avec l'utilisation de la négation lexicale « inte-effektiva » et « onödiga » :

Upprepningen, det helt inte-effektiva, onödiga, meditation, mångfaldens
pladder⁴

La répétition, le totalement non-efficace, inutile, méditation, bavardages
infinis

L'adverbe intensif « helt », traduit par « totalement », renvoie à la profonde inutilité de ce mouvement, qualifié de « bavardages ». Plus loin, la répétition prend la forme d'un « écho sonore... » (« klingande eko... »⁵), avec la reprise du verbe *vilja* et de l'adverbe négatif *inte*, alors que l'Eurydice d'Agneta Enckell affronte encore une fois la mort :

hör hur härligt vill inte

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155.

² *Ibid.*, p. 156.

³ M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 9.

⁴ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

ville inte vill
in-

vill han återföra mej till den jag var
i sången innesluta
så på halva vägen lämna

vill inte
vill inte vill
in-¹

écoute comme il est magnifique ne veut pas
ne voulait pas veut
pa-

il veut me conduire jusqu'à ce que je le sois je ne veux pas
dans le chant être enfermée je ne veux pas je veux
partir ainsi à mi-chemin pa-

Le verbe « vill » *enferme* (« innesluta ») le personnage d'Eurydice dans la répétition. Le texte figure alors l'immobilisme de celle qui n'est pas maîtresse de son destin entravée, puisque ce sont les hommes (Aristée ou Orphée) qui déterminent ce qui lui arrive par la suite. Les répétitions d'Eurydice sont alors le signe d'une faillite de la parole, mais aussi de l'action au sein de l'espace poétique. Cette Eurydice est « dans le chant enfermée » (« i sången innesluta »), signe d'une contrainte que l'on retrouve sous la plume de Marie-Jeanne Durry (à un degré moindre), puisqu'Eurydice se décrit comme « Absente je dormais dans ton chant »², ou encore chez Cuttat où « Elle est en moi »³. Ces poètes partagent l'usage des prépositions *en*, *dans* et *i*, qui enferment le personnage dans le poème et dans le chant, sans espoir d'en sortir, comme l'Eurydice du « Monologue dans l'Hadès » (« Monolog i Hades ») d'Ebba Lindqvist, où dès le titre l'usage de la préposition *i* et la structure du texte la circonscrivent dans cet espace :

Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?
[...]
Men
vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?⁴

Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
[...]
Mais
qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?

La répétition du même vers à l'ouverture et à la fermeture du poème scelle le refus d'Eurydice de suivre Orphée hors des Enfers. Le premier vers vient seulement se lester à la fin de la conjonction « men » (*mais*), contre-rejetée au vers précédent. Ebba Lindqvist enferme ainsi les deux personnages dans une phrase qui les enferme dans l'immobilité d'un mythe dont la trame ne peut être modifiée⁵. Le poème se referme deux vers plus loin. Il n'y a ici aucune

¹ *Ibid.*

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 72.

³ J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, op. cit., p. 59.

⁴ E. Lindqvist, op. cit., p. 83

⁵ Et pourtant Ebba Lindqvist, en représentant une Eurydice qui refuse de suivre son époux, transforme en profondeur la portée de l'épisode de la descente aux Enfers. Il ne faut pas négliger l'importance de ce paradoxe dans le « Monologue dans l'Hadès », qui exhibe le mode de fonctionnement du mythe antique et en même temps s'en distancie.

issue, sinon dans la répétition de ce refus. La structure cyclique du poème nous renvoie alors à l'impossible progression du récit mythique, qui se condamne à répéter inlassablement la fin que le mythe a décidé pour les deux amants, trois mille ans plus tôt.

Le chantre thrace « balbutie » alors chez Gottfried Benn (« stammle »¹) et les vers se réduisent brusquement, dans l'exclamation :

drohen –!

Nein, du sollst nicht verrinnen,
du sollst nicht übergehn in
Iole, Dryope, Prokne,
die Züge nicht vermischen mit Atalanta,
dass ich womöglich Eurydike
stammle bei Lais –

doch: drohen –!

und nun die Steine
nicht mehr der Stimme folgend,²

menacer – !

Non, tu ne dois pas t'écouler,
tu ne dois pas te changer en
Iole, Dryope, Procné,
ne pas mélanger tes traits avec Atalante,
que je balbutie peut-être même Eurydice
à Lais –

mais : menacer – !

et maintenant les pierres
ne suivent plus la voix,

Les vers se fragmentent, dans un texte qui privilégie la juxtaposition sans que soient nécessairement explicitées les relations entre les termes. L'emploi du tiret renforce cette impression, alors que la « voix » n'ébranle plus les pierres, comme dans les versions antiques. La voix bute sur le tiret, marquant une pose dans la récitation, interrompant le flot de la strophe qui commence par « Nein » (*non*). La confusion induite dans le verbe *stammeln* (*balbutier*) entraîne la désorganisation générale jusque dans le cri de la menace, signant la faillite du *carmen*, qui ne peut plus enchanter. De même, « Heure lumineuse » (« Leuchtende Stunde »³) de Trakl qualifie le chant d'Orphée de *bégaiement* :

Schluchzend haucht im Birkenhain
Orpheus zartes Liebeslallen,
Sanft und scherzend stimmen ein
In sein Lied die Nachtigallen.⁴

Sanglotant souffle dans la boulaie
Le doux bégaiement amoureux d'Orphée,
Tendres et facétieux s'accordent
A son chant les rossignols.

La mélodie d'amour s'enraye dans la répétition de la plainte d'Orphée, secourue par le chant des rossignols, traditionnellement figure du sujet lyrique⁵. D'un côté, Trakl évoque donc le chant élégiaque du personnage, de l'autre la mélodie joué des oiseaux. Mais chez lui le chant, avec le terme de Lied, essentiel en allemand, est conservé : Orphée peut encore chanter. Mais dans d'autres versions du mythe, il semblerait que le personnage se retrouve face aux

¹ G. Benn, *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 183.

² Ibid.

³ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 155.

⁴ Ibid.

⁵ Voir l'étude d'A. Tomiche, *Métamorphoses du lyrisme, Philomène, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Editions classiques Garnier, 2010.

limites du chant, comme dans l'œuvre de Jaccottet, où Orphée, poète « bégayant »¹, n'apparaît pas dans ses vers, peut-être à cause de ce trouble de la parole qui le paralyse :

A partir de l'incertitude avancer tout de même. Rien d'acquis, car tout acquis ne serait-il pas paralysie ? L'incertitude est le moteur, l'ombre est la source. Je marche faute de lieu, je parle faute de savoir, preuve que je ne suis pas encore mort. Bégayant, je ne suis pas encore terrassé. Ce que j'ai fait ne me sert à rien, même si ce fut approuvé, tenu pour une étape accomplie. *Magicien de l'insécurité le poète...*, juste parole de Char. Si je respire, c'est que je ne sais toujours rien.²

Le bégaiement est un symptôme, dans l'écriture de Jaccottet, qui vient nourrir l'image d'un sujet lyrique particulièrement peu sûr de lui (avec les termes « incertitude », « insécurité » et l'ensemble des négations syntaxiques et lexicales qui traversent ce passage). Comment Orphée pourrait-il apparaître dans ces conditions ? Certes, Jaccottet « marche » et explore « l'ombre », qu'il considère comme originelle, le savoir lui échappe, comme Orphée ne peut connaître la mort avant sa propre fin, mais le bégaiement est une entrave. Il est (et c'est ce qui le rend complexe) le signe de sa survie : « je ne suis pas encore terrassé », métaphore de l'enfouissement. Mais dans une œuvre où la parole poétique bégaye, on ne peut que constater le vide laissé par des figures qui mettent en lumière la puissance du verbe. Jaccottet est un poète « qui trébuche »³ et demande : « ce que l'on rêve d'obtenir, une ligne sans ornements et sans détours, tracée avec modestie, presque naïvement, serait-ce qu'il nous est désormais impossible d'y atteindre ? » Nous y reviendrons par la suite, mais la confrontation de Jaccottet avec les limites du chant et de l'homme rend l'apparition d'Orphée quasiment impossible dans son œuvre poétique. Ce n'est pas avec « modestie » que le personnage entre aux Enfers, ce n'est pas la qualité propre au défi lancé aux dieux. Encore une fois on retrouve l'image d'un poète qui peine à dire ou à écrire :

J'aurais aimé écrire une ode à ce jardin comme certains l'ont fait à l'automne ou à l'âme humaine ; et quand on les lit, on éprouve une grande joie. Mais il semble que ce ne soit plus possible, même à de mieux armés que moi. [...] Peut-être l'élan qui porte au chant sait-il déjà qu'il ne durera pas jusqu'au bout de la page, que la dernière, ou même l'avant-dernière ligne ne sera plus que bafouillement ?⁴

Le chant est devenu *impossible* (avec l'emploi du conditionnel « aurais aimé ») et le chant se transforme en « bafouillement ». Le poète du vingtième siècle se heurte à la perte de cohérence et surtout constate la transformation qui a eu lieu entre ces figures (« certains ») qui appartiennent au passé (« l'ont fait ») et l'écriture d'aujourd'hui, avec l'emploi de la négation « ne... plus ». Orphée quitte alors les vers de Jaccottet, *terrassé* par cette impossibilité à écrire cette *ode* d'autrefois.

¹ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 110.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 190 : « Probablement n'est-ce que moi qui trébuche ».

⁴ *Ibid.*, p. 297.

3. Orphée le survivant

Orphée semble pourtant affronter le risque de cette usure, à tel point que certains poètes de notre corpus le considèrent non pas comme un personnage *vivant*, mais *survivant*, comme si Orphée avait à un moment disparu de la surface de la poésie, pour soudain réapparaître dans notre corpus. Si cette analyse de la figure du chanteur thrace s'avère – aux yeux du chercheur – invalide car le personnage n'a jamais quitté l'espace poétique¹, elle n'en reste pas moins très présente dans les textes poétiques du vingtième siècle, mais aussi dans la critique. Seznec étudie ainsi *La Survie des dieux païens*², tout comme Néraudau évoque « la survie »³ d'Ovide dans la littérature moderne, ou Richer qui parle de « La survivance des mythes antiques » dans « la conscience poétique grecque moderne »⁴. Mircea Eliade consacre un chapitre aux « Survivances et camouflages des mythes »⁵, et parle même de « l'Antiquité mourante »⁶, lorsqu'il analyse la transition de la Renaissance à l'âge classique, qui voit prospérer la condamnation du paganisme. Selon lui, « Certains "comportements mythiques" survivent encore sous nos yeux »⁷, un « problème »⁸ qu'il juge « complexe et attachant »⁹. Les exemples de l'usage, par la critique, du terme *survie*, *survivance* et leurs synonymes sont nombreux. Par souci de synthèse et pour éviter les redites, nous reprenons la préface de Pierre Brunel au *Dictionnaire des mythes littéraires*, qui questionne à son tour la présence du mythe dans la littérature moderne et contemporaine, mais aussi les débats provoqués par ce mouvement de retour aux origines, en rappelant rapidement l'historique de la querelle des Anciens et des Modernes¹⁰ :

¹ Contrairement à ce qu'affirme E. Kushner dans *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, *op. cit.*, p. 67 : « Après l'éclipse médiévale, la Renaissance redécouvre Orphée ».

² J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Traditions and its place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1953.

³ J-P. Néraudau, préface aux *Métamorphoses* d'Ovide, *op. cit.*, p. 516.

⁴ R. Richer, « Littérature et mythologie », dans *Dictionnaire des mythes et des religions*, *op. cit.*, p. 1216.

⁵ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 200.

⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ On rappellera, avec M. Jimenez, les modalités de cette fameuse querelle des Anciens et des Modernes : « La tendance conservatrice, incarnée par les Jésuites et les clercs de l'Université, soutient les Anciens, tandis que le clan moderniste trouve appui auprès de Colbert et de l'Académie française. Réaction d'un côté, progrès de l'autre [...] » (*Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Folio essais, 1997, p. 73).

Chateaubriand lançait sa grande attaque contre la mythologie qui rapetissait la nature, ouvrant une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, des partisans et des détracteurs du mythe.

Cette querelle n'est probablement pas close. D'un côté nous trouvons ceux qui tendent à trouver la mythologie dévaluée et qui ironiseront, comme le Bloch d'*A la recherche du temps perdu* sur « La fille de Minos et de Pasiphaé », sans voir que ce vers contient pourtant toute la tragédie de Phèdre. D'un autre côté, nous trouvons ceux qui sont sensibles à la force vivante du mythe, à sa force magique, comme Antonin Artaud, - mais il est vrai qu'il est allé la chercher non dans des chefs-d'œuvre qu'il jugeait périmés, mais dans le théâtre balinais ou dans la pratique rituelle des Indiens Tarahumaras.¹

La mythologie est-elle « dévaluée » ou bien « force vivante » ? L'appel de la modernité semble ainsi se tenir dans cette tension irrésolue. L'incongruité d'Orphée dans un poème du vingtième siècle n'est alors, semble-t-il, qu'un préjugé, car comme le souligne Jackson « la modernité [est] une mise en question du mythe »².

Ainsi, lorsqu'Orphée apparaît dans le catalogue *De la survivance de certains mythes* de Breton, qui reprend en 1942 « les "restes" des grands mythes classiques »³, on peut se demander si Orphée se réduit à n'être qu'un *survivant*, un « reste », comme l'indique le titre. Après tout, l'étendue de notre corpus souligne que loin d'être moribond, le personnage d'Orphée n'a en aucun cas disparu. Au contraire, comme nous l'avons montré dans la première partie de cette étude, les liens avec l'Antiquité et le mythe prétendument originel sont parfaitement entretenus par des stratégies d'actualisation que l'on retrouve au vingtième siècle. Cependant, lorsque Breton évoque la *survivance* des mythes, il entend surtout attirer l'attention sur leur persistance dans l'espace poétique, mais aussi remettre en cause leur présence en soulignant leur ancienneté. Breton renverse alors la logique qui soutenait auparavant l'écriture, qui avait nécessairement besoin de s'appuyer sur l'ancien pour créer du nouveau. Ici, il s'agit de mettre en valeur la possibilité pour le mythe de disparaître, puisqu'à travers le terme de *survivance* le lecteur perçoit l'ombre de la mort. Il faut certainement essayer de comprendre cette œuvre dans le contexte de celle de Breton, chez qui l'image d'une dégénérescence est particulièrement présente, par exemple dans *L'Amour fou*, où il oppose « un véritable "âge d'or" en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe »⁴. Sous le signe de la « rupture complète », sa poésie se positionne d'abord *contre* : contre la tradition, contre le temps présent. On comprend alors mieux la discrétion avec laquelle apparaît le mythe antique dans son œuvre.

Dans cette perspective, le titre du catalogue de 1942 prend une toute autre dimension : la survivance d'Orphée s'est transformée en disparition pure et simple, puisqu'au mythe ancien

¹ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 10.

² J.E. Jackson, « Poésie et mythe. La modernité, une mise en question du mythe. Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, T.S. Eliot, Rilke », dans *Dictionnaire des mythes et des religions*, op. cit., p. 1659.

³ D. Carlat, « Le Mythe : limites de l'expérience poétique ? », dans *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 90.

⁴ A. Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 88.

Breton entend substituer le mythe nouveau¹. Pour lui, l'entreprise poétique demande de nettoyer l'espace littéraire du mythe². En effet, si critique du mythe il y a chez Breton, il s'agirait plutôt d'une critique ciblée, car le poète ne refuse pas le mythe dans son ensemble, mais bien le mythe ancien. Le mythe en lui-même, Breton le défend, et même l'encourage³. Il propose de lutter en quelque sorte contre sa mort⁴. Sorte de tremplin à la création de ces nouveaux mythes dont se prend à rêver le surréalisme, et avec lui Aragon, *De la survivance de certains mythes* se transforme alors en un espace de conservation. Mais celui-ci tient un peu du musée, dans un sens qui ne nous paraît pas des plus mélioratifs. Pour la page qui nous intéresse, la superposition de deux œuvres visuelles et d'un extrait de poème aurait presque l'odeur des produits utilisés pour protéger une toile : elle les fige, d'une certaine manière, notamment parce que les vers d'Apollinaire sont séparés du reste du poème et que les œuvres de Tanguy et Boucher perdent beaucoup de leur portée à la reproduction en noir et blanc, dans une taille réduite. Le problème, c'est que cette opération de conservation, aussi louable soit-elle, transforme l'objet exposé en un élément immobile, jusqu'à parfois le déposséder de lui-même. Le mythe, nous l'avons vu, a besoin d'être actualisé : c'est la condition même de sa vie. Or Breton n'emploie pas le terme *vie*, mais *survie*, ce qui est bien différent, mettant en valeur la précarité du mythe, sa fragilité, et surtout le risque de son effondrement. La collection de mythes de Breton les sclérose de l'intérieur, en quelque sorte, parce qu'elle les prive de leur contexte, les réduit à n'être que des éléments illustratifs, et surtout les empêche de respirer. On pourrait ainsi comparer trois exemples totalement différents : le catalogue de Breton, qui place le mythe sous verre, et les réécritures de Marie-Jeanne Durry et Rilke. Dans le premier cas, le mythe se transforme en objet inerte qui n'est plus apte qu'à être observé et non plus à être utilisé ; tandis que dans le deuxième cas, Rilke et Marie-Jeanne Durry choisissent de redonner vie à un objet de musée, le bas-relief napolitain qui les a inspirés pour leurs œuvres respectives. La démarche est totalement inversée, puisque dans un cas elle présente un fort risque de mortification du personnage, alors que dans l'autre elle perpétue une tradition. D'ailleurs, comment ne pas relier cette démarche et la quasi absence d'Orphée dans l'œuvre poétique de Breton ? Une fois placé dans la vitrine du catalogue, la figure mythique ne peut plus s'en échapper.

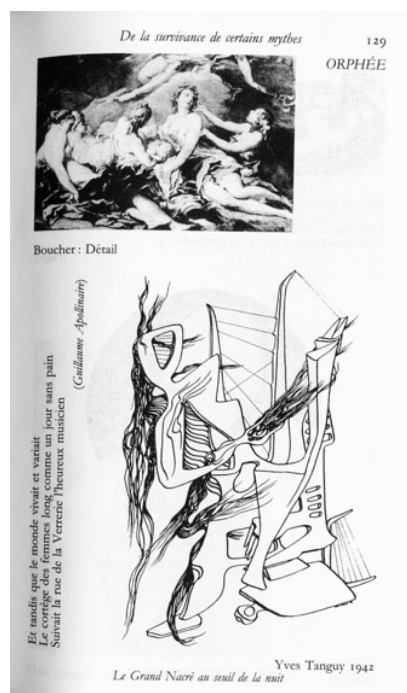
¹ J. Chénieux-Gendron et Y. Vadé (dir.), *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 8 : « le surréalisme dans ses divers avatars est hanté tout au long de son histoire par le souci d'élaborer des "mythes nouveaux" »

² A. Breton parle ainsi de « figure de nettoyage » (« Situation du surréalisme entre les deux guerres », dans *La Clé des champs*, cité par Jean-Claude Blachère, « Une lecture politique du mythe primitif chez André Breton », dans *Politica Hermetica*, Paris, L'Age d'homme, 1989, p. 131.

³ On notera d'ailleurs que dans ce catalogue, il n'y a que peu de références aux mythes anciens, qu'ils soient issus de la mythologie gréco-romaine ou biblique (Orphée, l'âge d'or, Icare, le péché originel), et que très rapidement le propos se concentre sur ces nouveaux mythes, « en croissance et en formation » (*Ibid.*, p. 127). Ce sont eux qui contiennent l'espoir et le futur du mythe dans l'esthétique de Breton.

⁴ D. Carlat, « Le Mythe : limites de l'expérience poétique ? », dans *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 90 : « Résumer un mythe à deux ou trois documents est une manière directe d'affronter son dépérissement ; mais cela constitue également une incitation à formuler de nouvelles variations à partir de combinaisons inédites de ces empreintes éparses ». La démarche de ce catalogue ne serait donc pas de mettre à mal le mythe, mais bien de lutter à son maintien dans l'espace littéraire et plus largement artistique.

Ainsi, des trois œuvres présentées au sujet d'Orphée par Breton, une seulement est poétique, coupant le personnage de l'art qui lui a donné ses lettres de noblesse :



En plaçant Orphée dans le silence de la peinture de Boucher et de l'esquisse de Tanguy, Breton excentre le père de la poésie dans un art qui n'est pas le sien¹. On n'entend plus Orphée, alors que sa musique est un élément essentiel du mythe, puisqu'elle est présente dans chacun des épisodes. Breton brise d'ailleurs toute possibilité de l'entendre : la lyre apparaît certes visuellement chez Tanguy, mais les seuls vers de cette page sont à la verticale, déstabilisant la lecture, donc l'accès au son, alors même que la poésie, nous l'avons vu, est le genre d'Orphée par excellence. En privilégiant les arts visuels, et en pratiquant le collage, qui n'a rien à voir avec la réécriture, à valeur d'actualisation, Breton fixe à jamais le mythe, sans lui donner la possibilité de se renouveler.

Survie, donc, le mot est certainement bien choisi, puisqu'en plaçant Orphée dans un art profondément muet, où d'ailleurs la lyre n'est pas présente, ou bien inopérante² à y bien regarder les cordes horizontales et verticales de l'instrument de Tanguy, Breton impose déjà une certaine souffrance au chantre thrace. Pire, le détail de Boucher qu'il choisit n'a rien à voir avec la toile consacrée à Orphée, ce qui explique l'absence de lyre. Est-ce une erreur ou bien un échange délibéré ? Toujours est-il que le lecteur fait face à l'expectative. Le son a disparu de la toile, le personnage aussi. Que reste-t-il d'Orphée dans ce tableau tronqué, « détail » ? Certainement l'idée qu'il appartient surtout à un temps antérieur, à la peinture

¹ On trouve de très nombreux Orphée en peinture, mais comme nous l'avons précisé en introduction, la lyre est presque toujours représentée, pour rappeler à celui qui la regarde qu'il s'agit plutôt d'écouter. Or dans le tableau de Boucher, toute référence à la musique nous est refusée.

² Comment jouer d'une telle lyre ? Orphée bascule dans la cacophonie ou rend impossible de jouer de l'instrument.

classique. Dans l'esquisse contemporaine de Tanguy, on peine d'ailleurs à le reconnaître. Quant aux vers d'Apollinaire, ils sont pour le moins mystérieux : de tous les poèmes qui reprennent la figure du chanteur thrace, Breton choisit celui où le personnage n'est jamais nommé, et où de grands doutes persistent quant à son identification. *Survivance* d'Orphée, mais ici plutôt de l'ordre de l'allusion, dans cette silhouette incertaine de « musicien ». Or définir un personnage par une allusion est un moyen, certes indirect, de signifier le risque de sa fin : Orphée n'est plus que l'ombre de lui-même, une simple figure de musicien qui passe sous silence les différents épisodes, qui tait le nom d'Eurydice et évacue la portée du mythe. Au-delà de la survie du personnage, il est donc plutôt ici question de signifier son imminent départ, sous le terme pudique de *survivance*, car comme le dira plus tard Barthes, « on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels »¹.

II. Le classicisme d'Orphée

Dans *Pourquoi lire les classiques*, Calvino interroge ces ouvrages que l'on peut relire indéfiniment, car « *Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire* »², « *qui persiste comme rumeur de fond* »³. Mais surtout, il « [s'impose] *comme inoubliable* [...] *en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel* »⁴. En devenant une figure classique, avec le temps, Orphée redouble alors la fonction du mythe, car la lecture d'une réécriture permet de retrouver celui que nous connaissons déjà sous une autre lumière, tout en restant une « première lecture »⁵ : « nous-mêmes avons changé, et nos retrouvailles avec eux sont des événements nouveaux »⁶. Dans cette perspective, la lecture d'un classique appartiendrait alors au domaine de l'amour⁷. Mais justement, cet amour passionné peut se transformer en crise passionnelle, parfois jusqu'à la haine. Car le personnage classique appartient à un autre temps, à un autre rythme aussi, un autre souffle, une autre inspiration, en total décalage avec la vie moderne, où les lyres sont

¹ R. Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 216 : « on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique ».

² I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, 1995, traduction de Jean-Paul Manganaro, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 10 : « on ne lit pas les classiques par devoir ou par respect, mais seulement par amour ».

remplacées par des postes de radio¹ et où la poésie lutte contre sa propre disparition. C'est toute la culture humaniste qui est bousculée, entraînant avec elle dans sa chute la mythologie antique et ses figures emblématiques.

1. Les Anciens et les Modernes

Le refus du mythe antique se prépare bien en amont de la période qui nous intéresse. Il coïncide avec une soif de liberté, qui passe par un affranchissement des règles édictées par la tradition poétique. On cite souvent dans cette perspective le dix-septième siècle, où s'entrechoquent deux conceptions de l'écriture poétique, entre tradition et modernité, entre innutrition à partir de la mythologie antique et refus de cette dernière. Dans certaines œuvres, on observe alors les prémises de ce qui éclate à l'aube de la période qui nous intéresse. Une opposition très forte scinde alors le paysage littéraire. Ainsi, l'*Art poétique* de Boileau fait de la mythologie un élément indispensable à la poésie, tandis que les noms des héros « semblent nés pour les vers »² :

C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache :
Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur,
La Poésie est morte, ou rampe sans vigueur.³

La mythologie paraît nécessaire à la vivacité du texte et son absence entraîne l'emploi de la négation (« sans vigueur »), jusqu'à la destruction : « La Poésie est morte »⁴. Elle lui donne son rythme (avec l'énumération initiale) et son énergie. Pour Boileau, donc, il paraît impensable de se passer du mythe⁵. Au contraire, chez Théophile de Viau s'exprime la volonté de se libérer de « la sottie antiquité »⁶, dans « A Monsieur du Fargis » :

La sottie antiquité nous a laissé des fables
Qu'un homme de bon sens ne croit point recevables,
Et jamais mon esprit ne trouvera bien sain
Celui-là qui se paît d'un fantôme si vain,
Qui se laisse emporter à des confus mensonges,

¹ *Ibid.*, p. 12 : « Reste que lire les classiques semble en contradiction et avec notre rythme de vie, qui ne connaît plus la lenteur du temps, les respirations de l'*otium* humaniste, et avec l'éclectisme de notre culture, qui serait bien incapable d'établir une définition du classicisme qui nous soit adaptée ».

² N. Boileau, *Œuvres poétiques*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1879, p. 286 : « La fable offre à l'esprit mille agréments diverses : / Là, tous les noms heureux semblent nés pour les vers ; / Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée, / Hélène, Ménélas, Pâris, Hector, Enée ».

³ *Ibid.*, p. 285.

⁴ *Ibid.*

⁵ V. Delaporte, *Du Merveilleux dans la littérature française*, Genève, Slatkine, 1968, p. 384 « Personne ne se prononça plus hautement que Boileau en faveur de la mythologie ; personne aussi ne fut davantage en butte aux attaques des adversaires du vieil Olympe ».

⁶ T. de Viau, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 136.

Et vient même en veillant s'embarrasser de songes.¹

Théophile oppose l'« homme de bon sens » et les « songes » qui referment cet extrait, appelant à la raison². Le mythe est assimilé à un embarras, dont le poète ne tient pas à s'encombrer. L'épître est ainsi traversée par le réseau isotopique du mensonge et de l'illusion, et qualifie le mythe en termes particulièrement péjoratifs (« sotté », « fantôme si vain », « confus mensonges », « songes »). La négation souligne d'ailleurs ce mouvement, lui qui « ne croit point recevables » les mythes hérités de l'Antiquité. De même, dans son « Elégie à une dame », il repousse la *contrainte* :

Je ne veux réclamer ni Muse, ni Phébus,
Grâce à Dieu, bien guéri de ce grossier abus,
Pour façonner un vers que tout le monde estime,
[...]
Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints,
Promener mon esprit par de petits desseins,
Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie,
Méditer à loisir, rêver tout à mon aise,
Employer toute une heure à me mirer dans l'eau,
Oùir comme en songeant la course d'un ruisseau,
Écrire dans les bois, m'interrompre, me taire,
Composer un quatrain, sans songer à le faire.³

Il y a là un refus caractérisé de l'imitation⁴, qui pousse le poète à se construire non pas par rapport à une tradition, mais par rapport à lui-même. Le mythe est perçu comme un « grossier abus » et la négation souligne le rejet de Théophile : « ni Muse, ni Phébus », reprenant deux symboles de l'inspiration poétique, parents d'Orphée. Il oppose ensuite sa liberté, avec la répétition des verbes *rêver*, *mirer* et *songer*, du premier groupe à l'infinitif (« Promener », « Chercher », « Méditer », « Employer ») et la reprise omniprésente de la première personne qui crée un fil conducteur dans le texte à partir du son [m] (« mon esprit », « me déplaie », « à mon aise », « me mirer », « m'interrompre, me taire »). L'opposition entre la tournure négative « Je ne veux » et affirmative « Je veux » scelle cet art poétique : quand Théophile entend se dépouiller de la mythologie, c'est pour laisser libre champ à sa voix personnelle, qui éclot dans un décor naturel où le conduit sa *promenade* au fil d'un « ruisseau », « dans les bois ». Nous suivons alors la quête poétique de Théophile, avec les verbes « Chercher » et

¹ *Ibid.*, p. 136-137.

² La suite du poème est tout aussi éclairante dans cette opposition : « Autrefois les mortels parlaient avec les dieux, / On en voyait pleuvoir à toute heure des cieux : / Quelquefois on a vu prophétiser des bêtes, / Les arbres de Dodone étaient aussi prophètes. / Ces contes fâcheux à des esprits hardis, / Qui sentent autrement qu'on ne faisait jadis. » (*Ibid.*, p. 137). Il oppose ainsi les adverbes « Autrefois » et « jadis », associés à l'imparfait (« parlaient », « voyait », « étaient »), à l'emploi du présent (« sentent »).

³ T. de Viau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 116 et 118.

⁴ G. Saba, « La Poétique de Théophile de Viau », dans *French Literature Series*, vol. XVIII, 1991, p. 19 : « Ce refus de l'imitation est intimement lié au besoin d'exprimer avec sincérité tous les mouvements, sentiments et idées, qui occupent son esprit. [...] toute imitation est nuisible et [...] tout homme doit être fidèle à ses inclinations personnelles pour vivre en harmonie avec les lois de la nature. »

« Employer » qui aboutissent à trois termes-clés en poésie, trois infinitifs à nouveau : « Ouïr », « Ecrire » et « Composer », qui mettent en jeu les qualités musicales de l'écriture poétique. Le mythe ne trouve pas sa place dans cette recherche de simplicité, la nature étant le lieu qui permet à l'homme de se défaire de l'artifice, une convention que dénonce celui qui « ne reconnai[t] rien pour tout que ma nature »¹.

Si Théophile ne se défait évidemment pas de la mythologie dans l'ensemble de son œuvre – en 1620 il est encore un peu tôt – le poète exprime déjà ce désir de liberté que l'on retrouvera par la suite : faire de l'espace poétique un lieu où la mythologie n'a pas obligatoirement sa place (sous-entendu qu'elle peut la trouver à l'occasion²). C'est ainsi que dans sa « Première journée » il annonce, avec péremption, comme un impératif :

Ces larcins qu'on appelle imitation des Auteurs anciens, se doivent dire des ornements qui ne sont point à notre mode. Il faut écrire à la moderne ; Démosthène et Virgile n'ont point écrit en notre temps, et nous ne saurions écrire en leur siècle : leurs livres quand ils les firent étaient nouveaux ; et nous en faisons tous les jours de vieux. L'invocation des Muses (à l'exemple de ces Païens) est profane pour nous et ridicule. [...] les Chrétiens n'ont que faire d'Apollon ni des Muses : et nos vers d'aujourd'hui, qui ne se chantent point sur la Lyre, ne se doivent point nommer Lyriques.³

La réécriture est taxée de « larcin » dans cet extrait, condamnée pour son caractère *profaneur*, critique que l'on retrouvait déjà chez un Jodelle, qui préfère le nouveau chrétien à l'ancien « profane ». La modernité demande de se défaire du mythe, respectable en son temps, mais plus à celui de Théophile. Les Muses et la lyre sont alors les symboles de cette libération, jusqu'au « ridicule » : « Les Chrétiens n'ont que faire d'Apollon ni des Muses ». Refus du lyrisme originel, affirmation rageuse des métamorphoses de la poésie de son époque, ce passage fait de Théophile de Viau le « premier poète moderne »⁴, annonçant même les surréalistes⁵. Les poètes romantiques seront particulièrement sensibles à la prise de

¹ T. de Viau, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 138 (« A Monsieur du Fargis »).

² D. Lopez, « La Maison de Sylvie de Théophile de Viau », dans *Les Mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 99 « On ne mettra pas ainsi les mythes antiques en interprétation direct, comme pouvaient le faire certains poètes du siècle précédent, qui y voyaient une partie du sens du monde. [...] les images de la Fable seront réemployées, réorientées, renouvelées au contact de réalités contemporaines ». Cependant, la mythologie n'est pas absente de son œuvre, loin de là. Mais comme le souligne Saba, « il lui arrive, comme dans *La Maison de Sylvie*, de parvenir à de belles réussites poétiques précisément à travers l'utilisation heureuse et personnelle des mythes anciens » (*Ibid.*, p. XXIV).

³ T. de Viau, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 11-12. Pour Théophile, il faut se dégager du mythe à tout prix : « Dans ces termes étrangers, il n'est point intelligible pour Français. Ces extravagances ne font que dégoûter les savants et étourdir les faibles. On appelle cette façon d'usurper des termes obscurs et impropres, les uns barbarie et rudesse d'esprit, les autres pédanterie et suffisance » (*Ibid.*, p. 11-12).

⁴ G. Saba, « Introduction » aux *Œuvres poétiques*, op. cit., p. XXIV. Saba cite Jean Torel.

⁵ *Ibid.*

position de Viau vis-à-vis de la liberté de choix du poète¹, mais aussi Baudelaire, Mallarmé ou Apollinaire². Théophile marque un tournant dans l'histoire de la poésie, alors qu'on l'a longtemps considéré comme un auteur mineur du Grand Siècle. Sa poésie se caractérise essentiellement par la recherche d'une voix personnelle, qui explique son refus de la mythologie ancienne. Ce vent de mutinerie qui souffle sur la poésie de Théophile de Viau sème déjà le désordre, opposant le profane et le chrétien.

Au dix-neuvième siècle, les attaques contre la mythologie se multiplient. N'est-elle pas qu'une « vieillerie poétique »³, « littérature démodée »⁴ ? N'est-il pas temps, à la manière du « Bateau ivre », de ne'être « plus guidé par les haleurs »⁵, de rompre enfin les amarres avec les conventions poétiques, auxquelles le mythe peut être identifié⁶ ? Rimbaud marche dans les traces de Hugo qui réclamait dans la préface d'*Hernani* « le libéralisme en littérature »⁷, « le libéralisme littéraire »⁸, « la liberté dans l'art »⁹, faisant d'eux « le principe [...] du siècle »¹⁰ :

En révolution, tout mouvement fait avancer. La vérité et la liberté ont cela d'excellent que tout ce qu'on fait pour elles, et tout ce qu'on fait contre elles, les sert également. Or, après tant de grandes choses que nos pères ont faites, et que nous avons vues, nous voilà sortis de la vieille forme sociale ; comment ne sortirions-nous pas de la vieille forme poétique ? À peuple nouveau, art nouveau. Tout en admirant la littérature de Louis XIV si bien adaptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre, et personnelle, et nationale, cette France actuelle, cette France du dix-neuvième siècle à qui Mirabeau a fait sa liberté et Napoléon sa puissance.¹¹

¹ G. Saba (*Ibid.*, p. XIX-XX) souligne que Théophile fut « aimé par Victor Hugo et Gérard de Nerval », et évoque l'étude de Théophile Gautier : « Car c'est lui, il faut le dire, qui a commencé le mouvement romantique. » (Théophile Gautier, cité par Saba, *op. cit.*, p. XVII).

² *Ibid.*, p. XX.

³ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, *op. cit.*, p. 194 : « La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe ».

⁴ *Ibid.*, p. 192 : « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs ».

⁵ *Ibid.*, p. 122 : « Comme je descendais des Fleuves impassibles, / Je ne me sentis plus guidé par les haleurs ».

⁶ Ainsi, ce texte « perpétue [...] le sujet des traversées et des voyages initiatiques » (D. Combe, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris, Folio, 2004, p. 43), avec une « épopée du "dégagement rêvé", de la libération, de l'affranchissement de tout lien, préparant ce que, une année plus tard, Rimbaud appellera la faculté d'être "voyant" » (*Ibid.*, p. 45).

⁷ V. Hugo, *Hernani*, Paris, Folio, 1995, p. 32.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

Le mot est jeté, « la vieille forme poétique » : les codes de « la littérature de Louis XIV » explosent et le mythe, devenu vieux, est dépassé. Hugo n'exclut pourtant pas le chantre thrace de sa poésie. Rimbaud, si. Les raisons en sont multiples et l'on peut essayer d'en proposer une esquisse. A la suite d'Hugo, Baudelaire poursuit sa quête de liberté et s'insurge contre les critères esthétiques du Beau hérités de la période classique :

L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute ; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphèmerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien, lui persuaderait (sic) de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres.¹

Baudelaire éveille la possibilité d'une émancipation, le désir d'un affranchissement, l'idée même que l'art peut s'évader de ce « système », de la *doctrine* et du « fanatisme grec », radicalisme de la pensée et de l'esthétique. Le classicisme est perçu comme une folie (« insensé », « déraisonnait », « blasphèmerait », « fanatisme »), opposé à une libéralisation de l'être par le rêve, la pensée et surtout l'art. Les liens avec le mythe ne sont guère difficiles à établir. Plus loin, il affirme d'ailleurs : « L'artiste ne relève que de lui-même »². Les écrits anciens perdent alors peu à peu leur crédit, jusqu'à l'« Adieu » rimbaldien : « Il faut être absolument moderne »³. Mais la modernité, nous le voyons ici, ne se passe pas du mythe. Tout au plus le secoue-t-elle vigoureusement.

2. L'anachronisme d'Orphée

Dans notre corpus, les attaques d'Aragon, et avec lui du surréalisme français, mettent à bas « les mythologies du passé »⁴, présentées comme aujourd'hui inopérantes. Pour Quignard, la mythologie est *inactuelle*⁵. Le mythe est soigneusement mis à mal chez certains. Aragon évite le personnage : « Il n'y a que de faux Orphées »⁶. Quand il n'est pas mis à distance par l'adjectif, il l'est par l'emploi de l'article démonstratif : « Cet Orphée / Aux Enfers qui n'ira

¹ C. Baudelaire, *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, « Exposition universelle de 1855 », Paris, Gallimard, Folio essais, 1992, p. 237.

² *Ibid.*

³ A. Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, op. cit., p. 204.

⁴ L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Flammarion, 1969, p. 50 : « Ayant remarqué que toutes les mythologies du passé, à partir du moment où l'on n'y croyait plus, se transformaient en romans, je m'étais proposé d'en agir à l'inverse et de m'adonner à un roman qui se présenterait comme une mythologie. Naturellement, une mythologie du moderne »

⁵ P. Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, Petits traités, 1996, p. 12-13 : « Les œuvres, quelque modernes qu'elles se prétendent, sont toujours plus inactuelles que le temps qui les accueille ou qui les rebute. Toujours, elles sont inspirées par des « paniquées ». les paniquées, accompagnées des thyrses chamaniques, des flûtes de Pan et des chants rauques mimétiques, en latin les *bacchatio*, consistaient à mettre à mort un jeune homme en le déchirant vivant et en le mangeant cru aussitôt. Orphée est mangé cru ».

⁶ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, op. cit., p. 182. On retrouve cette épithète plus loin, « Faux Orphée à l'enfer de mes poings martelant » (*Ibid.*, p. 992).

point chercher / La femme »¹. Dépossédé de l'épisode majeur qu'est la descente aux Enfers, l'Orphée d'Aragon n'est en aucun cas l'un de ses familiers : l'article démonstratif le repousse, dans un jeu paradoxal d'attraction et de répulsion². D'ailleurs, dans ses *Ecrits sur la poésie*, il n'est plus qu'« un certain Orphée, vous savez, qui était descendu aux Enfers »³. La fascination pour le chantre thrace a disparu, avec l'usage de l'article indéfini et de l'adjectif. Le poète s'adresse même au lecteur, comme si lui seul pouvait valider l'existence du personnage, plongé dès lors dans l'*incertitude*. L'emploi du plus-que-parfait vient achever cette représentation d'Orphée, l'enfermant dans l'accompli et lui refusant tout avenir. Ce désamour pour la figure mythique va de pair avec une prise de distance vis-à-vis de tout ce qui peut représenter de près ou de loin un lien avec la tradition, en ébranlant le vers, la rime, les règles : « Le surréalisme est placé sous le signe d'une rupture avec une certaine idée de la littérature », « [p]renant sa source dans l'âge moderne plus que dans la tradition classique »⁴. La mythologie devient alors un *accessoire* suranné⁵, qu'il convient d'éviter.

Avant eux, Apollinaire s'engageait d'ailleurs dans de nouvelles quêtes, qui vont de paire avec une soif de progrès :

Ceux qui ont imaginé la fable d'Icare, si merveilleusement réalisée aujourd'hui, en trouveront d'autres. Ils vous entraîneront tout vivants et éveillés dans le monde nocturne et fermé des songes. Dans les univers qui palpitent ineffablement au-dessus de nos têtes. Dans ces univers plus proches et plus lointains de nous qui gravitent au même point de l'infini que celui que nous portons en nous. Et plus de merveilles que celles qui sont nées depuis la naissance des plus anciens d'entre nous, feront pâlir et paraître puériles les inventions contemporaines dont nous sommes si fiers.⁶

Le regard d'Orphée s'inverse: ce ne sont plus les hommes qui contemplent le poète, mais ce dernier qui les admire pour leur énergie créative. Si l'étincelle de la création naît dans l'*imagination* des poètes anciens (« ceux qui ont imaginé »), celle-ci se voit convertie en « inventions contemporaines » par les scientifiques, devenus rivaux des Orphée modernes⁷. Le « monde nocturne et fermé des songes » s'ouvre alors à celui du rationalisme. Le poète

¹ *Ibid.*, p. 1070.

² Pourquoi citer Orphée alors qu'il est toujours disqualifié ? Ce paradoxe interpelle et nous y reviendrons.

³ *Ibid.*, p. 1340.

⁴ P. Grouix, *Le Surréalisme*, p. 3 et 7.

⁵ Dans « Si tu savais », Desnos évoque ainsi « les accessoires de la mythologie poétique » (*Œuvres, op. cit.*, p. 541), qu'il met à distance, « Loin de moi » : « Loin de moi et semblable aux étoiles, à la mer et à tous les accessoires de la mythologie poétique, / Loin de moi et cependant présente à ton insu ».

⁶ *Ibid.*, p. 952.

⁷ *Ibid.*, p. 954 : « Les merveilles nous imposent le devoir de ne pas laisser l'imagination et la subtilité poétique derrière celle des artisans qui améliorent une machine. Déjà, la langue scientifique est en désaccord profond avec celle des poètes. C'est un état de choses insupportable. Les mathématiciens ont le droit de dire que leurs rêves, leurs préoccupations dépassent souvent de cent coudées les imaginations rampantes des poètes. C'est aux poètes à décider s'ils ne veulent point entrer résolument dans l'esprit nouveau ».

n'est plus le seul à posséder un don « merveilleux »¹ : s'il est toujours dépositaire d'une puissance *imaginative*, c'est-à-dire cette capacité à « se représenter ou [...] former des images »², l'homme possède à présent le pouvoir de l'invention, cette « trouvaille merveilleuse »³ qui fait de lui un être tout aussi extraordinaire. D'ailleurs, Apollinaire emploie sans distinction les deux termes, *inventer* et *imaginer*, comme étant les attributs du poète ou du monde des sciences. Pour lui, « Les poètes modernes sont donc des créateurs, des inventeurs et des prophètes »⁴. Les va-et-vient entre la tradition et la modernité sont vertigineux dans ce texte. En prônant l'importance de la nouveauté, Apollinaire revient sans cesse aux sources même de la poésie, du grec ποίησις, *création*. *L'Esprit nouveau* parvient ainsi à lier les différents moments de la chronologie, qui devrait culminer dans le présent de l'écriture. La poésie voit alors entrer en son sein des éléments de la vie moderne, avec ses nouvelles technologies : « On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone, de télégraphie sans fil et d'aviation à plus de circonspection vis-à-vis des espaces »⁵. Le poète ne résiste pas au progrès, il y participe, au point qu'il est décrit comme un inventeur, Les avions seraient au fond l'incarnation du mythe d'Icare⁶, preuve de l'intégration de la poésie et de son importance au sein de la société.

Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon entreprend une « conception mythique du monde »⁷. Il constate alors la perte de puissance des mythes anciens :

J'avais lu dans un gros livre allemand l'histoire de ces songeries, de ces séduisantes erreurs. Je croyais qu'elles avaient perdu, je croyais voir qu'elles avaient peu à peu perdu leur puissance efficace en ce monde qui m'entourait et qui me semblait en proie à des obsessions toutes nouvelles, et en tout différentes. Je ne reconnaissais pas les dieux dans la rue, chargé de ma vérité précaire sans savoir que toute vérité ne m'atteint que là où j'ai porté l'erreur.⁸

Dans un premier temps, les mythes anciens sont perçus comme étant profondément affaiblis (« elles avaient peu à peu perdu leur puissance efficace »), devenus inadaptés au monde qui les entoure. On observe donc d'abord une libération du sujet des mythes anciens, puisqu'« on

¹ Le terme revient à de très nombreuses reprises dans ce texte. On trouve ainsi « la fable d'Icare, si merveilleusement réalisée aujourd'hui » (*Ibid.*, p. 952), les « savants [...] tirent des merveilles » (*Ibid.*, p. 954),

² *TLFI*.

³ *Ibid.*

⁴ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 952.

⁵ *Ibid.*, p. 945.

⁶ *Ibid.*, p. 950 : « Tant que les avions ne peuplaient pas le ciel, la fable d'Icare n'était qu'une vérité supposée. Aujourd'hui ce n'est plus une fable. » ; p. 952 : « Ceux qui ont imaginé la fable d'Icare, si merveilleusement réalisée aujourd'hui, en trouveront d'autres ».

⁷ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 152.

⁸ *Ibid.*, p. 140. Est-ce une référence au *Discours sur la mythologie* de Schlegel qui associe mythe et poésie : « Car mythologie et poésie, toutes deux, ne sont qu'un et sont inséparables » (*L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 312) ?

n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs. Le temple de Salomon est passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards. L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés »¹. Mais pour lui comme pour Apollinaire, « le mythe est avant tout une réalité, et une nécessité de l'esprit »². *Nécessaire*, le mythe renaît alors de ses cendres : il faut, comme le narrateur des *Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rilke, *apprendre à voir* (« Ich lerne sehen »³), et déceler la magie du monde qui nous entoure : « nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles »⁴. Dans *Le Paysan de Paris* mythe et poésie se rejoignent dans leur capacité à faire surgir les « sphinx méconnus »⁵, c'est-à-dire à introduire le rêve dans l'espace quotidien. Ces nouveaux mythes font alors des poètes « les recéleurs de plusieurs mythes modernes »⁶.

Ces nouveaux mythes sont-ils cependant des concurrents directs d'Orphée ? Dans l'œuvre d'Aragon, nous l'avons vu, le chantre thrace est fortement décrié, tandis que dans l'œuvre d'Apollinaire il s'efface petit-à-petit. Pourtant, Aragon précise que les mythes modernes sont liés aux anciens :

Mais bientôt l'analyse des mythes nouveaux me força de revenir sur ce point. Ceux-ci, substitués aux antiques mythes naturels, ne peuvent leur être réellement opposés, car ils puisent leur force, leur magie à la même source, par là même qu'ils sont au même titre des mythes, et à ce titre ce qui m'émeut en eux c'est leur prolongement dans toute la nature ; et c'est la reconnaissance de ce prolongement qui les sacre, et leur donne sur moi ce pouvoir.⁷

Les mythes modernes prennent leur source dans le fonctionnement du mythe ancien, refusant donc l'opposition de surface qui anime les deux catégories, pourtant distinctes. L'homme, matrice créatrice de nouveaux mythes, perpétue donc la tradition, cette fois-ci sans répéter le récit lui-même, mais un geste ancestral : raconter. La promenade dans Paris nous évoque alors la marche des aèdes : « Je me promenai donc avec ivresse au milieu de mille concrétions divines. Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de

¹ *Ibid.*, p. 19.

² L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 140.

³ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

mythologie moderne »¹. Aragon, dans ces conditions, s'est bel et bien libéré d'Orphée, se tournant vers d'autres horizons.

Dans cette perspective, la présence d'Orphée au vingtième siècle dans notre corpus peut interpellé, à tel point que Marie-Jeanne Durry semble éprouver le besoin de se justifier vis-à-vis de sa réécriture : « Cet *Orphée*, je l'avoue, peut bien, par sa forme, paraître un défi à notre époque »². L'*aveu* révèle le risque de la reprise d'un personnage mythique : « défi », provocation « à notre époque », comme pour souligner le grand écart, opéré de l'Antiquité à nos jours³. L'usage des articles, même, met en valeur l'étrangeté qui touche Orphée : caractérisé par l'article démonstratif, il contraste avec l'article possessif de la quatrième personne qui le sépare d'une actualité à laquelle il ne pourrait prétendre. La démarche poétique de Marie-Jeanne Durry trouve son élan dans « le premier amour, naïf et plein », c'est-à-dire dans ses liens avec l'*originel*, le *natif*, à tel point que le regard en arrière, vers Orphée et Eurydice, lui paraît être un anachronisme :

ces vers [sont] improbables en leur temps, impossibles. Car s'ils sont, par leur classicisme, extérieurs, aujourd'hui, au courant de la poésie européenne, ils en rejoignent pourtant l'une des sources, peut-être la plus profonde et certainement la plus menacée.⁴

Par un mouvement paradoxal, de l'intérieur à l'extérieur, Marie-Jeanne Durry situe son *Orphée* dans une époque antérieure, comme si la réécriture n'était qu'une erreur, avec l'emploi de la négation lexicale (« improbables », « impossibles »). Serait-il impensable de proposer une réécriture du personnage d'Orphée « à notre époque » ? Cependant, nous tenons ce livre entre nos mains : il existe.

En essayant de prévenir ces critiques à venir, Marie-Jeanne Durry pressent un risque majeur quant à ses choix esthétiques, notamment celui de la « *terza rima* »⁵ : la critique pourrait voir dans son texte un manque de modernité. Cocteau fut d'ailleurs victime de ces jugements « sans indulgence »⁶, qui touchent à sa poésie en général, mais aussi au choix de traits dits *classiques*, comme le retour à la mythologie antique :

Son œuvre, depuis les textes cubistes du début jusqu'aux poèmes classiques plus tardifs, trahit un manque quasi-total d'originalité ; la virtuosité avec laquelle il imite

¹ *Ibid.*, p. 143.

² M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 8.

³ On peut aussi penser à l'œuvre de Jaccottet, qui met à distance la mythologie classique à cause de son ridicule. Chez lui, la tradition poétique et les références à l'Antiquité et à la mythologie dite « classique » ne trouvent pas d'écho, ou si peu (Pour B. Blanckeman (« Introduction », dans *Lectures de Philippe Jaccottet*, « Qui chante là quand toute voix se tait ? », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 11), Jaccottet se trouve « loin des mythologies à l'ancienne »).

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 8.

⁶ R. Galand, *Canevas – Etudes sur la poésie française de Baudelaire à L'OULIPO*, Paris, José Corti, 1986, p. 157.

ses nombreux modèles, depuis Ronsard et Malherbe jusqu'à Valéry et Apollinaire, ne fait que souligner l'absence de toute véritable vitalité interne.¹

L'attaque au sujet de l'originalité de Cocteau touche l'ensemble des poètes de notre corpus, qui en reprenant un personnage vieux de trois mille ans s'exposent fortement. Pourtant, comme le rappelle Brunet, « l'anachronisme [est] inévitable »². Ce serait oublier à quel point la reprise d'une figure mythique demande d'originalité, et ce depuis les origines. Mircea Eliade rappelle d'ailleurs que dans la société archaïque celui qui rapporte le mythe « se distingue toujours par [...] l'imagination ou le talent littéraire »³. Reprendre un mythe, ce n'est pas bafouiller ce que d'autres ont mieux dit avant soi. Il y a là une vraie part de virtuosité, et « [p]arfois les variantes s'écartent sensiblement du prototype »⁴. De plus, réduire la poétique de Cocteau à une simple *imitation* revient à réactiver les anciens débats sur l'originalité, l'innutrition et la création artistique, guerre de subjectivité s'il en est.

Pourtant, nous pourrions rejoindre Marie-Jeanne Durry sur un point : le « classicisme » d'Orphée. En effet, dans notre corpus, le retour à cette figure mythologique s'accompagne en général par un choix formel relativement parlant : le vers. Alors que la poésie moderne joue à libérer la versification, à partir du milieu du dix-neuvième siècle⁵, alors que l'espace poétique s'étire vers la prose, par l'introduction du vers libre ou encore du poème en prose, il s'avère que les textes où apparaît Orphée sont tous majoritairement versifiés, à des degrés divers : octosyllabes dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire, alexandrins dans « La Caverne » de Desnos, versets dans « Orphée bâtit une ville » de Norge, vers libres dans « Le Vendredi du crime » de Desnos. La liste serait trop longue, et fastidieuse. La plupart des poètes de notre corpus privilégie le vers, c'est un fait. D'emblée, Marie-Jeanne Durry devance pourtant la critique de ses « vers anachroniquement réguliers »⁶, comme pour s'en excuser et surtout éviter la polémique :

Il n'y a pas eu d'agressivité dans mon choix. Il n'y a pas eu de choix. Pas de doute et donc point de délibération. [...] j'ai su toujours que le vers et la strophe et jusqu'à la *terza rima* devaient lui appartenir : obéissance non à une théorie, mais à une impulsion indiscutable.⁷

¹ C.A. Hackett, *Anthology of Modern French Poetry*, New York, The Macmillan Press, 1952, p. 276, cite par René Galand, *op. cit.*, p. 157.

² P. Brunet, « Dionysos et l'éternel retour », *op. cit.*, p. 272.

³ M. Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 181-182.

⁵ Pour J. Stéfán, dans ses *Chroniques catoniques*, la poésie moderne et contemporaine fait face à « l'épuisement évident actuel de la forme métrique » (Paris, La Table Ronde, 1996, p. 228). Pour Aquien, « la versification, et particulièrement le traitement du vers, ont connu des changements importants depuis un siècle » (*Dictionnaire de poétique*, *op. cit.*, p. 311).

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

Orphée appellerait donc à une forme bien précise, « indiscutable », avec toute la force contenue dans le préfixe, répondant à la « prémonition musicale »¹ du mythe, autrement dit le respect du vers, d'une organisation strophique, d'une attention particulière pour la musicalité du poème. C'est une tendance générale des réécritures de notre corpus qui reviennent très souvent à la définition originale de la poésie, associant musique et littérature.

Ainsi, la présence d'Orphée engendre le retour à un certain formalisme, notamment à l'utilisation de formes fixes. On remarque notamment que le personnage appelle régulièrement le sonnet, comme si cette forme particulièrement musicale² lui appartenait : on le trouve ainsi dans « La Caverne » de Desnos, « Orphée » de Valéry, ou encore *Les Sonnets à Orphée* de Rilke. Comme le mythe, le sonnet est une forme fixe³ qui présente un « nombre élevé de contraintes »⁴. Celles-ci sont au sonnet ce que les invariants sont au mythe. Le choix de cette forme n'est évidemment pas un hasard, il résulte de la volonté de superposer cette double contrainte dans l'espace poétique. Ainsi, dans « Orphée », Valéry construit son sonnet selon des règles strictes, faisant de cette forme « un seul et même diamant »⁵ :

...Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable !...Le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant ;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres ;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fêe
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre !⁶

¹ *Ibid.*, p. 9.

² Le sonnet supporte ainsi une longue tradition dans la poésie européenne, de sa naissance en Italie au quatorzième siècle aux explorations de la Renaissance française, notamment sous les plumes de Ronsard ou Du Bellay. Le retour à la forme du sonnet au dix-neuvième siècle entend remettre au goût du jour cette forme fixe. (M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, *op. cit.*, p. 276 : « à la fin du XVII^e siècle, et pendant tout le XVIII^e siècle, le sonnet tombe en désuétude. Ce sont les romantiques qui l'ont remis à l'honneur vers 1835, en particulier Sainte-Beuve et Musset.) La tendance musicale du sonnet vient d'ailleurs de son étymologie (*Ibid.*, p. 273) : « Le mot *sonet* (de *sonare*, sonner) signifie, en français du XII^e siècle, "petite chanson". »

³ A. Gendre, *Evolution du sonnet français*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 2 : « un contour bien défini ». Il décrit aussi le sonnet comme une forme « fixe ou plutôt semi-fixe » (*Ibid.*, p. 14).

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ Lettre à A. Mockel, 1917 (1-1630) : « Le sonnet est autre chose que le poème. Il peut se consacrer à faire percevoir toutes les faces d'un seul et même diamant. C'est une rotation du même corps autour d'un point ou d'un axe. Mais le poème doit se fuir, et revient difficilement sur soi-même ».

⁶ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 76-77.

Chaque strophe revient sur la construction du Temple¹, respectant l'unité caractéristique du sonnet valérien. Orphée représente le centre du poème : il occupe le titre, mais aussi la première rime des quatrains et des tercets². Sa structure classique est respectée

Car en effet le sonnet est « le signe distinctif des classiques »³ qui sied si bien au mythe, lui qui trouvera cependant une nouvelle jeunesse au cours du vingtième siècle⁴. *Les Sonnets à Orphée* de Rilke ne peuvent ainsi nier « leur forme presque classique »⁵, retour à toute une tradition poétique issue de la Pléiade en France, qui vient se placer face au personnage mythique, lui donner un lieu où exister. En effet, lors de sa première expérience orphique, dans « Orphée. Eurydice. Hermès », en 1904, Rilke choisit d'écrire un long poème en vers réguliers. Son allégeance à la forme se cristallise dans le vers. Lorsqu'il revient au mythe, en 1922, les cinquante-cinq vers se transforment en cinquante-cinq sonnets. On peut alors se demander ce qui a motivé cette métamorphose majeure. Pour comprendre, il faut revenir aux *Carnets de Malte Laurids Brigge*, son unique roman, qui fait de la poésie une expérience (« Erfahrung »⁶). Dans *Les Sonnets à Orphée*, Rilke met en œuvre cette expérience de la poésie en associant Orphée et la forme du sonnet, qui répondent tous deux à cette tradition européenne vieille de plusieurs siècles. Rilke en fait le signe de son allégeance au passé et à l'intemporalité d'Orphée, d'hier et d'aujourd'hui.

Nous constatons alors dans le choix du sonnet l'idée d'un retour à un cadre prédéfini dans lequel le poème vient s'inscrire, retour qui est d'autant plus fascinant chez un poète comme Desnos qui a plutôt tendance à se défaire des règles dans sa poésie⁷. Mais en 1944, juste avant son arrestation à Paris, il confie *Contrée* à son éditeur, un recueil qui contient des

¹ M. Philippon, *Paul Valéry: une poétique en poèmes*, op. cit., p. 20.

² *Ibid.*, p. 23: „C'est lui qui, en fait, reliera secrètement tous les vers : il organise le poème, il en est l'âme ».

³ F. Kemp, *Das europäische Sonett*, Band II, München, Wallstein Verlag, 2002, p. 346 : „die Kennzeichnung des Klassischen“.

⁴ On se souvient notamment *Du Sonnet* d'Aragon qui plaide notamment la renaissance de cette forme.

⁵ J. Mercanton, *Ceux qu'on croit sur parole – Essai sur la littérature européenne*, Tome II, op. cit., p. 282.

⁶ Dès *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, le narrateur constate que ses vers de jeunesse sont trop minces : « [...] les vers ne sont pas, comme les gens le croient, des sentiments (ceux-là viennent suffisamment tôt), – ce sont des expériences. » (op. cit., p. 20 : „Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen.“). Malte ajoute : « Il faut pouvoir se remémorer des chemins qui conduisent dans des contrées inconnues, se souvenir des rencontres inopinées et d'adieux que l'on a vu venir de loin, – des jours de son enfance qui ne sont pas encore explicités, de ses parents que l'on devait offenser lorsqu'ils apportaient avec eux une joie que l'on ne comprenait pas (c'était une joie pour quelqu'un d'autre –), des maladies de son enfance qui commencent d'une façon si étrange, avec tant de profondes et difficiles métamorphoses, des jours passés dans des pièces silencieuses, discrètes, et des matins au bord de la mer, de la mer en général, des mers, des nuits de voyage qui bruissent là-bas, en haut, et qui sont suivies par les étoiles, – et ce n'est encore pas suffisant, lorsque l'on a eu la possibilité de penser à tout cela. » („Man muss zurückdenken können an Wege in bekannten Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, – an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, die man kränken musste, wenn sie einem eine Freude Brachten und man begriff sie nicht (es war eine Freude für einen anderen –), an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen an Meer, an das Meer überhaupt, an Meere, an Reisenächte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen, – und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf.“).

⁷ A. Chevrier, dans L. Fliedner (dir.), *Poétiques de Robert Desnos*, op. cit., p. 136

poèmes à la forme fixe, notamment « La Caverne », qui est effectivement un sonnet. Dans une lettre adressée à Eluard¹, il explique quelle « curieuse expérience » représente cette découverte « à tâtons » :

les mots, les rimes s'imposent comme les détails d'une clé pour ouvrir une serrure. Il faut que tout soit utile pour que le poème tienne, que tout y soit, et rien de plus, pour qu'il soit terminé. Je me demande pourquoi ils prennent si aisément la forme du sonnet. Je crois de plus en plus que l'écriture et le langage automatique ne sont que les stades élémentaires de l'initiation poétique.²

Le poème semble s'écrire de lui-même, comme sous le charme de la forme, qui leur donne leur indépendance et leur liberté. Le sonnet n'est alors plus une contrainte, elle est une libération, qui dans le contexte historique possède une dimension particulière. Dumas précise ainsi que grâce à leur aspect *classique*, que ce soit la forme ou le choix de sujets mythologiques, les poèmes de *Contrée* a pu déjouer la censure³. Le retour au mythe d'Orphée, dans ce contexte, est un détour pour voir émerger un sens dans la réalité du lecteur, car « les allusions au présent [étaient] perceptibles cependant pour qui voulait bien entendre »⁴, notamment dans « La Voix » qui « dit "La peine sera de peu de durée" »⁵ et « "La belle saison est proche" »⁶, annonçant la fin de la guerre, dont Desnos ne profitera pas. La forme fixe, comme le mythe, est alors un moyen d'ébranler le lecteur qui voudra bien regarder au-delà des apparences.

III. Déformations

Ces horizons nouveaux vont bien au-delà du mythe. Car se libérer d'Orphée, ce n'est pas seulement manifester sa disparition à la surface du poème, mais aussi bouleverser les symboles qui lui sont associés. Les forment se métamorphosent, le vers s'allonge, signe d'un changement plus profond, qui affecte le personnage. Le lyrisme d'Orphée en est profondément perturbé. La libération du mythe, que certains se proposent d'entreprendre, s'accompagne alors d'une libération du poème, dont la géométrie est redéfinie dès la fin du dix-neuvième siècle.

1. Perdre Orphée et le vers

¹ Voir la lettre du 8 octobre 1942 cité par Dumas, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1156.

² *Ibid.*

³ M-C. Dumas, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1156.

⁴ *Ibid.*

⁵ R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1171.

⁶ *Ibid.*

Apollinaire, par exemple, qui se dégage petit-à-petit d'Orphée dans son œuvre, opère en cela une trajectoire intéressante : alors qu'il se libère du personnage, la forme devient de plus en plus libre, elle aussi. Si dans *Le Bestiaire* ses courts poèmes restent globalement réguliers, respectent le vers et la rime, on observe qu'à partir de « Zone », la dislocation du texte sur la page coïncide avec la disparition du chantre thrace. Dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire fait d'ailleurs de ces recherches formelles un enjeu fondamental de sa poétique. Il engage alors les « pauvres poètes »¹ du *Bestiaire* à *surprendre* :

Mais le nouveau existe bien, sans être en progrès. Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le grand ressort nouveau*. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé.²

Dans sa recherche d'innovation (« le nouveau », « progrès »), le poète doit selon Apollinaire partir en quête de « surprise », terme répété à cinq reprises dans cet extrait, sorte d'élan de la poésie moderne, comme le souligne la métaphore du « ressort », mise en valeur par la typographie. La recherche de nouveaux thèmes participe de ce mouvement :

Nous pouvons donc espérer, pour ce qui constitue la matière et les moyens de l'art, une liberté d'une opulence, inimaginable. Les poètes font aujourd'hui l'apprentissage de cette liberté encyclopédique. Dans le domaine de l'inspiration, leur liberté ne peut pas être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés. On se demande pourquoi le poète n'aurait pas une liberté au moins égale et serait tenu, à une époque de téléphone, de télégraphie sans fil et d'aviation à plus de circonspection vis-à-vis des espaces.³

Ouverture sur le monde, la liberté poétique répond aux progrès techniques du siècle précédent, qui fascinent le jeune Apollinaire, qui y voit d'innombrables possibilités. Pourquoi ne pas, dans cette perspective, déjouer les règles métriques et syntaxiques ? Le refus de la ponctuation dans le recueil qui suit *Le Bestiaire*, *Alcools*, réfléchit à la portée de la poésie, faisant du poème un espace de liberté où l'avènement du vers libre marche dans cette direction, pour « aller très loin »⁴ :

Pour ce qui est de la Poésie, la versification rimée en était la loi unique, qui subissait des assauts périodiques, mais que rien n'entamait.

¹ *Ibid.*, p. 158.

² G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 949.

³ *Ibid.*, p. 945.

⁴ *Ibid.*, p. 944 : « Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature ».

Le vers libre donna un libre essor au lyrisme ; mais il n'était qu'une étape des explorations qu'on pouvait faire dans le domaine de la forme.

Les recherches dans la forme ont repris désormais une grande importance. Elle est légitime.

Comment cette recherche n'intéresserait-elle pas le poète, elle qui peut déterminer de nouvelles découvertes dans la pensée et dans le lyrisme ?

L'assonance, l'allitération, aussi bien que la rime sont des conventions qui chacune a ses mérites.¹

Apollinaire propose de trouver le « libre essor » qui révolutionne le lyrisme à son époque. Cet élan n'est possible que par l'expérimentation (« les recherches dans la forme », « explorations [...] dans le domaine de la forme »). Or, nous l'avons vu, notre personnage implique au contraire un certain classicisme, même au vingtième siècle. Et d'ailleurs Apollinaire engage ses expériences lyriques au moment même où Orphée devient plus distant dans son œuvre. Il est difficile de croire à une coïncidence : la libération de la forme affecte le chantre thrace.

Or comme le remarque Benoît de Cornulier, l'alexandrin qui introduit « Zone » est « douteux »². Il note d'ailleurs que le premier vers inscrit par Apollinaire sur son brouillon était un alexandrin régulier : « Je n'ai jamais vécu que dans un monde ancien »³. Il y a donc eu de la part du poète un glissement, d'un vers identifiable comme respectant la métrique classique à un vers au potentiel bien plus instable. La dissonance s'installe alors sur le poème, avec le vers libre, l'absence de ponctuation et la juxtaposition de groupes nominaux, par exemple au deuxième vers, mais aussi avec l'agrégation de registres différents (« tu es las », « tu en as assez »). Apollinaire saute des lignes, sépare les vers les uns des autres, joue avec l'espace, se distancie du « je » pour lui préférer le « tu », mettant à distance la figure du sujet lyrique. « Zone », c'est alors une rébellion dans l'espace poétique, intégrant l'ancien et le nouveau, repoussant l'idée que la poésie se doit de réinvestir à l'infini la tradition lyrique (et avec elle les mythes). A partir de « Zone », donc, Orphée ne peut plus réellement trouver sa place dans l'esthétique apollinaire : elle ne se fera que par allusion, sans être nécessairement nommée, comme un spectre qui hante la poésie de celui qui s'était pourtant identifié au chantre thrace, mais qui prend son envol, au-delà du mythe.

Dans « Le Musicien de Saint-Merry », texte polémique s'il en est concernant Orphée puisque la figure centrale lui ressemble sans jamais se confondre totalement avec lui, le vers

¹ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 944.

² B. de Cornulier, « Sur la versification d'Apollinaire dans *Alcools*. À propos de *Zone*, *Le Pont Mirabeau*, *Palais*, *Rosemonde* », *Fabula / Les colloques*, Problèmes d'*Alcools*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1669.php>, page consultée le 25 juin 2014 : « D'entrée, cela ressemble à un vers, un alexandrin. Deux petites gênes convergentes, tout de même, pour un lecteur (de l'époque) qui serait imprégné de poésie métrique traditionnelle, et ne serait pas du tout habitué à ce genre nouveau. Certaines conventions [...] aujourd'hui très majoritairement ignorées faisaient de la poésie traditionnelle un immense lipogramme d'où la suite de mots « tu es » était absolument exclue, parce qu'à l'intérieur du vers une voyelle [...] Bref, que pour tout lecteur la première ligne d'*Alcools* vers 1913 ait dû apparaître immédiatement comme un alexandrin net et immédiatement évident n'est pas évident. Il pouvait l'être pour certains lecteurs sans doute, mais pour d'autres non, et l'auteur en était vraisemblablement conscient. » Plus loin, Cornulier évoque les différentes étapes de la rédaction de « Zone » : « Il pourrait être significatif qu'au premier alexandrin évident du brouillon, puis au non-alexandrin (ou alexandrin irrégulier) qui le remplace sur la même page, succède dès la version publiée en 1912 ce qui restera le vers inaugural d'*Alcools*, à savoir, peut-être, une espèce d'alexandrin douteux. »

³ *Ibid.*

subit un allongement caractéristique. On ne peut que constater l'évacuation du personnage et la métamorphose de la forme, qui vont certainement de paire. L'emploi du vers libre ouvre ainsi le poème à la possibilité de la prose¹, là où *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* maintenait un certain formalisme². La déstabilisation du personnage est métrique dans « Le Musicien de Saint-Merry », puisque *musicien* ou *mélodieux*, habituellement quadrisyllabiques, ne comportent que trois syllabes³ :

Le musicien cessa de jouer et but à la fontaine [...]
Les mains tendues vers le mélodieux ravisseur⁴

Le rythme se heurte, il est pour le moins transformé, cédant à la régularité du *Bestiaire*, dans un texte où le chantre thrace s'est effacé. Dans *Les Fiançailles*, il avoue ainsi : « Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers »⁵. Comme dans « Le Musicien de Saint-Merry », on observe une interruption, marquée par la négation « ne... plus » (correspondant au verbe *cesser* dans les vers cités plus haut). Apollinaire prend ses distances avec les habitudes d'écriture du lyrisme français, dans une œuvre qui devient étrangère à la figure d'Orphée. On peut alors se demander jusqu'à quel point le personnage peut s'accommoder du dérèglement de la mélodie du vers dans notre corpus, notamment par l'utilisation du vers libre, puis du vers blanc, jusqu'à la prose⁶.

2. L'allongement du vers

Orphée se trouve au cœur d'une crise poétique majeure qui traverse le genre depuis la deuxième moitié du dix-neuvième siècle : « les trois "catastrophes" que sont la "destruction" (Rimbaud), la "crise de vers" (Mallarmé) et la "crise de prose" (les *Poésies* de

¹ M. Murat, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008, p. 42 : « le vers libre offre si l'on peut dire un versant poétique et un versant prosaïque. [...] C'est le cas dans le vers du "Musicien de Saint-Merry" que j'ai cité. Comme souvent chez Apollinaire, l'allure du poème oscille entre vers régulier et vers libre »

² On observe notamment une certaine régularité dans le système des rimes : plates dans les quatrains, rimes croisées puis plates dans les sizains. Apollinaire reprend aussi les grands vers de la poésie française : l'octosyllabe et l'alexandrin. Il n'entend donc pas (encore) déstabiliser les codes de l'écriture poétique dans ce recueil. Ceci vient par la suite.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁵ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 132.

⁶ Nous nous trouvons certes face aux « soubresauts du lyrisme » (M. Murat, *Le Vers libre*, op. cit., p. 307), « à qui veut détruire ou construire par la poésie » (*Ibid.*, p. 309). Il faut toutefois garder à l'esprit, avec Roubaud, que l'utilisation du vers libre n'est pas qu'une déstabilisation d'Orphée : « son adoption a réussi en définitive à leur assurer un sursis en les maintenant sous une forme dissimulée ; il se révèle un instrument privilégié de la survie de l'ancien » (*La Vieillesse d'Alexandre. Essais sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspéro, 1978, p. 15). Effectivement, Orphée se maintient dans ces textes où le vers s'étend sur la page et même si la régularité du vers classique est transformée, on constate alors que le vers libre demande en général un souffle particulièrement important. Or le souffle est fondamental. Donc s'il y a certes une perturbation, elle ne détruit en rien le personnage.

Lautréamont) »¹. Nous l'avons vu, la régularité est de mise dans la plupart des reprises du mythe d'Orphée. Pourtant, déjà, « On a touché au vers »². En explosant la forme versifiée à la recherche de « savantes dissonances »³, ces poètes proposent de sortir le personnage du chant⁴ qui lui est traditionnellement attaché. Cette tendance fait évidemment écho aux explorations poétiques de la fin du dix-neuvième siècle, qui se détachent du vers dans des textes en prose, ou bien l'assouplissent⁵ par le biais du vers libre, qui porte bien son nom, et se situe à mi-chemin entre le vers et la prose. Ce travail de sape est certes discret, mais non négligeable. Comme le souligne Mathieu Bénézet, « Le vers ne sait rien de sa déchéance / ni qu'on l'a liquidé »⁶, et pourtant c'est bien le cas. La mélodie se transforme car elle ne peut se maintenir selon les modalités précédentes : « Orphée 7 II 97 Un prompt déplacement / de l'accent poétique relègue la prose / dans l'ombre avec les monstres / "*mais je ne peux pas chanter comme j'ai chanté*" »⁷. L'utilisation de la négation, de l'italique et du verbe *reléguer* souligne ainsi le sort à présent réservé à Orphée : le « déplacement » qu'évoque Mathieu Bénézet, n'est pas à la hauteur de la violence faite au chantre thrace, « l'étouffement / de générations »⁸ qui passe par la remise en cause de l'harmonie musicale et poétique.

Norge et Roger Munier⁹ dérogent à la tendance générale du respect du vers dans les réécritures du personnage, en proposant des textes en prose, ou en vers libres. L'espace poétique devient alors le lieu où par-delà le mythe et ses symboles peut se jouer la déstabilisation du personnage. Dans « Orphée bâtit une ville » de Norge, par exemple, on voit ainsi le vers s'allonger jusqu'au verset :

¹ M. Murat, *Le Vers libre*, op. cit., p. 15.

² S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, dans *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 64.

³ S. Mallarmé, *Crise de Vers*, dans *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 207.

⁴ M. Aquien insiste ainsi sur la particularité de la chanson, « en stricte versification » (*Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 79).

⁵ On trouve cette expression chez Gustave Kahn, qui voit chez Verlaine « un vers modifié, libéré, assoupli » (*Symbolistes et décadents*, cité par Carmody, « La doctrine du vers libre de Gustave Kahn (juillet 1886-décembre 1888) », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°21, 1969, p. 39).

⁶ M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 20.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Nous n'évoquerons pourtant pas le texte de Roger Munier dans cette section, car le choix de la prose n'est en aucun cas militant. Roger Munier n'essaie pas d'ébranler le mythe, il appartient à ces poètes fascinés par la puissance du chant d'Orphée. Sa prose est poétique, cadencée, avec un rythme bien particulier qui lui confère une musicalité digne de la poésie. Qu'on le qualifie de poème en prose ou bien de prose poétique, peu importe : *Orphée – Cantate* dissipe tout soupçon à partir de son titre : nous sommes bien ici en poésie, avec la mention de la « cantate », c'est-à-dire un « poème lyrique écrit pour être mis en musique ou chanté » (*TLFI*). L'omniprésence du souffle, par l'utilisation des juxtapositions, mais aussi par la présence de la métaphore du vent, conjugée à celle du chant d'Orphée, place très clairement ce texte dans le genre poétique. J-M. Maulpoix, *La Musique inconnue*, op. cit., p. 25 : « Le vers libre rapproche musique et poésie. L'oreille se voit affranchie du "compteur factice" d'un mètre de douze syllabes au "mécanisme rigide et puéril" ».

Et tel fut le chant d'Orphée :

« J'ai rêvé d'une ville et maintenant je la suscite sur la falaise au milieu des vents salins – ô bien droite et bien nue – et montrant à la mer un juste et clair visage.

Sourdes montagnes dont je tire mes roches ainsi que lait d'un sein dormant ! Tout l'antique sommeil s'agite d'un nouvel instinct de bondir et de vivre.

C'est le cri de ces cordes et l'appel de ma voix qui font une musique à l'oreille des pierres, une loi brusque et folle à la race des pierres. O, pierres, je vous convoque.

Toi, lourde masse, tu seras l'assise de mon temple et toi, blanche dalle, un seuil paisible à la demeure des époux.

Les rochers sont charmés, les vents me font confiance.

Pour tailler ce morceau, je pince de ma lyre, la corde la plus dure ;

Lève-toi, marbre paresseux et deviens pilastre et colonne !¹

Les rimes sont absentes, il ne reste que le flot du vers qui s'allonge, « le cri de ces cordes et l'appel de ma voix », « une loi brusque et folle ». L'harmonie régulière se brise, avec des vers plus longs que d'autres, signe de son instabilité. Mais si Norge respecte le retour à la ligne dans ce texte, ce n'est pas le cas dans « Confidence », l'autre poème mettant en scène le chantre thrace dans son œuvre :

La vérité, c'est qu'à dix pas de la sortie, Orphée n'eut plus le cœur de recommencer ce ménage d'enfer ; Eurydice parlait déjà de vison. Orphée se retourna exprès. Oh, les autres femmes le comprirent bien et mirent le poète en pièces.²

Le choix de la prose pour ce très court texte s'explique très certainement par le parfum de dérision qui plane sur ces lignes. Contrairement à « Orphée bâtit une ville », qui met en valeur la puissance de la mélodie du chantre thrace, Norge choisit de se moquer du mythe. Quoi de mieux que la prose, langue « comme l'on parle »³, pour défier le mythe du poète ? Le vers

¹ *Ibid.*, p. 454-455.

² Norge, *Œuvres poétiques, op.cit.*, 1978, p. 315.

³ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, Larousse, 1998, p. 73.

devient « polymorphe »¹, et ne se prive pas de se transformer, en s'allongeant sous la plume des auteurs de notre corpus.

Autre transformation formelle qui affecte les poèmes consacrés à Orphée : l'hétérométrie, l'extension ou le raccourcissement du vers, qui perturbe la régularité puisqu'elle ne reprend aucun schéma, comme dans « Eurydice » de Gerrit Engelke :

Orpheus! Orpheus! zerstrahle die Schatten,
Brich leuchtend zu mir!
Orpheus! mein Herz will ermatten –
Mein Herz schreit nach dir!
Orpheus!
Geliebter! Strahlender! die Nacht, die Nacht
Droht; finsternes Wehen!
Geliebter, ich sinke! ich sinke in Nacht,
Ich kann dich nicht sehen –
Orpheus?
Geliebter – hörst du mich rufen?
Die Nacht wühlt mich zu –
O, ich kann nicht – mehr rufen –
Orpheus, wo – bist – du?
Wo – bist – –?

Orphée! Orphée ! Irradie les ombres,
Viens étincelant vers moi !
Orphée ! Mon cœur s'affaiblit peu à peu -
Mon cœur crie vers toi !
Orphée !
Mon amour ! Radieux ! la nuit, la nuit
Menace ; souffle d'ombre !
Mon amour, je sombre ! je sombre dans la nuit,
Je ne peux plus te voir –
Orphée ?
Mon amour – m'entends-tu t'appeler ?
La nuit m'enfouit –
Oh, je ne peux – plus appeler –
Orphée, où – es – tu ?
Où – es – – ?

L'alternance des vers longs et des vers courts brise la cadence de ce qui ne s'assimile plus à un chant, mais à un appel, avec l'emploi du verbe *rufen*, à deux reprises, aux onzième et treizième vers. Les exclamations se transforment au milieu du texte en interrogations et les tirets, déjà présents dans la première partie du texte, se multiplient, figurant l'étranglement de la voix d'Eurydice, sa plongée dans le silence, avec la question interrompue qui referme le poème. Par la dislocation du vers et l'utilisation du tiret, Gerrit Engelke parvient ainsi à la fois à figurer la mort d'Eurydice et à déstabiliser le chant, qui se mue d'abord en cri, avant de se disloquer dans le silence.

Dans « Le Vendredi du crime » de Desnos, on retrouve le même principe, avec l'alternance aléatoire entre vers courts et longs, et la suppression de la rime :

Un incroyable désir s'empare des femmes endormies
Une pierre précieuse s'endort dans l'écrin bleu de roi
Et voilà que sur le chemin s'agitent les cailloux fatigués
Plus jamais les pas des émues par la nuit
Passez cascades

¹ S. Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 207 : « Toute la nouveauté s'installe, relativement au vers libre, pas tel que le dix-septième siècle l'attribua à la fable ou l'opéra (ce n'était qu'un agencement, sans la strophe, de mètres divers et notoires) mais, nommons-le, comme il sied, "polymorphe" : et envisageons la dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère. » On le voit, avec l'emploi du dernier verbe, le rythme reste essentiel : l'introduction du vers libre ne défait pas la musique, il en change simplement la tonalité. On constate cependant que cette forme est majoritaire dans les œuvres qui mettent à mal la personne, tandis que les réécritures qui restent fascinées par les pouvoirs harmoniques d'Orphée conservent le vers régulier. D'ailleurs, Mallarmé confirme : « je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique – seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire. Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun » (*Ibid.*, p. 207-208).

Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée
 Et s'écroulent au son des trompettes de Jéricho
 Sa voix perce les murailles
 Et mon regard les supprime sans ruines
 Ainsi passent les cascades avec la lamentation des étoiles
 Plus de cailloux sur le sentier
 Plus de femmes endormies
 Plus de femmes dans l'obscurité
 Ainsi passez cascades.¹

Lui qui respecte pourtant la forme du sonnet dans « La Caverne » se détache de la régularité apollinienne. Le poème présente un système rimique chaotique, avec des vers libres et blancs qui ouvrent la ligne sans la clôturer. La rime « luth d'Orphée » / « fatigués » (ou plutôt l'écho, car cette rime semble bien lointaine et ne respecte aucun schéma classique) nous en dit long sur la portée de la mélodie du chantre thrace, qui nous rappelle la lassitude apollinarienne de « Zone ». Or c'est d'un « luth » dont il est question, figure moderne de l'instrument. Il semble que l'introduction de l'hétérométrie dans ce poème accompagne alors un mouvement de modernisation du mythe. Desnos offre ainsi la possibilité de déstabiliser Orphée, un personnage qui certes est toujours en possession de ses pouvoirs (« Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée »), mais qui se voit dépassé par le sujet lyrique, à la première personne, qui ne laisse pas de trace : « Et mon regard les supprime sans ruines ».

Dans « Le Fard des Argonautes », en revanche, le vers est respecté de façon visuelle par l'utilisation de la *ligne*², mais la rime n'est pas toujours respectée³. Dans les premières strophes, Desnos reprend un schéma régulier de rimes croisées :

Les putains de Marseille ont des sœurs océanes
 Dont les baisers malsains moisiront votre chair.
 Dans leur taverne basse un orchestre tzigane
 Fait valser les péris au bruit de la mer.

Navigateurs chantant des refrains nostalgiques,
 Partis sur la galère ou sur le noir vapeur,
 Espérez-vous d'un sistre ou d'un violon magique
 Charmer les matelots trop enclins à la peur ?

La légende sommeille altière et surannée
 Dans le bronze funèbre et dont le passé fit son trône
 Des Argonautes qui, voilà bien des années,
 Partirent conquérir l'orientale toison.

Sur vos tombes naîtront les sournois champignons
 Que louangera Néron dans une orgie claudienne
 Ou plutôt certain soir les vicieux marmitons

¹ *Ibid.*, p. 547.

² M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 309.

³ C'est le cas de la troisième et quatrième strophe où on trouve des rimes orphelines, tout comme la quatorzième et seizième strophe, la dix-neuvième et vingtième, la vingt-quatrième, la vingt-cinquième et la vingt-sixième.

Découvriront vos yeux dans le corps des poissons.¹

Le texte comporte vingt-cinq strophes, pour la plupart des quatrains. Mais la régularité apparente est perturbée par trois éléments : tout d'abord ce vers, « Partez ! harpe éolienne gémit la tempête... », prolongé par l'emploi des points de suspension, qui vient s'insérer entre le quatrième et le cinquième quatrain. L'alexandrin de Desnos sonne faux². L'exclamation qui l'ouvre, appuyée par l'impératif du verbe *partir* et la tournure particulière de la phrase qui le suit (avec l'inversion de la syntaxe habituelle de la phrase française), souligne l'écart entre les strophes cadencées et ce vers isolé. Ensuite, entre la douzième strophe et la treizième, Desnos insère une ligne de points :

Ils avaient pour rameur un alcide des foires
Qui depuis quarante ans traînait son caleçon
De défaites payées en faciles victoires
Sur des nabots ventrus ou sur de blancs oisons.

.....

Une à une, agonie harmonieuse et multiple,
Les vagues sont venues mourir contre la proue,
Les cygnes languissants ont fui les requins bleus,
La fortune est passée très vite sur sa roue.³

Alors que le début du poème se caractérise par une certaine régularité, cette ligne brise l'élan, faisant écho à l'« agonie harmonieuse et multiple » qui relance le poème. Enfin, l'introduction de deux quintiles à la fin du poème achève, uniquement composé de quatrains jusque là, cette entreprise de déstabilisation :

Ils revinrent chantant des hymnes obsolètes.
Les femmes entr'ouvrant l'aisselle savoureuse
Sur la toison d'or clair s'offraient à leur conquête,
Les maris présentaient de tremblantes requêtes
Et les enfants baisaient leurs sandales poudreuses.

- Nous vous ferons pareils au vieil Israélite
Qui menait sa nation par les mers spleenétiques
Et les juifs qui verront vos cornes symboliques
Citant Genèse et Pentateuque
Viendront vous demander le sens secret des rites.⁴

¹ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 493.

² A. Chevrier, dans L. Fliedner (dir.), *Poétiques de Robert Desnos, op. cit.*, p. 134.

³ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 494.

⁴ *Ibid.*, p. 495-496.

Les rimes de ces deux strophes redoublent l'effet d'allongement : dans le premier quintile, Desnos reprend un schéma classique ABAAB¹ ; dans le second, l'analyse est plus complexe, suivant comment on interprète « Pentateuque ». Visuellement et phonétiquement, le son [k] vient rencontrer « spleenétiques » et « symboliques ». Mais l'écho de ces deux termes repose à la base sur le son [ik] et pas seulement [k], déstabilisant le système CDDDC en un potentiel CDDEC, la rime devenant orpheline. Dans ce cas, l'effet de clôture que la rime peut représenter est refusé. On retrouve un principe similaire dans la strophe consacrée à Orphée :

Mais Orphée sur la lyre attestait les augures ;
Corneilles et corbeaux hurlant rauque leur peine
De l'ombre de leur vol rayaient les sarcophages
Endormis au lointain de l'Égypte sereine.²

Comme dans le poème de Gerrit Engelke, la mention du chantre thrace donne lieu à une rime orpheline : dans « Eurydice », « Orpheus » ne rime avec rien d'autre que lui-même, quelques vers plus loin, tandis que dans la strophe de Desnos, « augure » rencontre le silence, comme pour souligner la vanité du chant d'Orphée, brisant l'apparente harmonie de ces quatrains³. Or « la rime a un rôle de structuration aussi bien du vers que du poème entier »⁴. En la refusant, Desnos entrave le mouvement de retour et détruit le rythme, en écho aux « hymnes obsolètes » chantés par les marins du navire Argo. Ce phénomène est accentué par l'emploi de rimes plus ou moins loufoques, comme « vulgivague » / « vagues »⁵ ou « obsolète » / « conquête »⁶. Desnos ouvre alors la possibilité de voir le vers se transformer et s'étendre sur la page, comme il le fait dans son *Art poétique*, où le chantre thrace apparaît :

Par le travers de la gueule
Ramassée dans la boue et la gadoue
Crachée, vomie, rejetée –
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître –
Déchet, rebut, ordures
Comme le diamant, la flamme et le bleu du ciel
Pas pure, pas vierge
Mais baisée dans tous les coins
Baisée enfilée sucée enculée violée
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître

Baiseuse et violatrice
Pas pucelle
Rien de plus sale qu'un dépucelage
Ouf ! ça y est on en sort
Bonne terre boueuse où je mets le pied
Je suis pour le vent le grand vent et la mer
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître
Ça craque ça pète ça chante ça ronfle
Grand vent tempête cœur du monde
Il n'y a plus de sale temps

¹ M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 226-227.

² R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 494.

³ Si l'on suit la définition d'Aquien, c'est donc une opération de déstructuration du poème dans son ensemble qui est mise en œuvre ici, alors même que le personnage d'Orphée est censé représenter l'harmonie. Alors que le poème maintient la rime dans la majorité des cas (sauf ceux cités plus haut), le refus de la rime dans le vers associé à Orphée est significatif.

⁴ *Ibid.*, p.235.

⁵ *Ibid.*, p. 495.

⁶ *Ibid.*, p. 495-496.

J'aime tous les temps j'aime le temps
 J'aime le grand vent
 Le grand vent la pluie les cris la neige le soleil le
 feu et tout ce qui est de la terre boueuse ou sèche
 Et que ça croule !
 Et que ça pourrisse pourrissez vieille chair vieux os
 Par le travers de la gueule
 Et que ça casse les dents et que ça fasse saigner les
 gencives
 Je suis le vers témoin du souffle de mon maître
 L'eau coule avec son absurde chant de colibris
 de rossignol et d'alcool brûlant dans une casserole
 coule le long de mon corps
 Un champignon pourrit au coin de la forêt
 ténébreuse dans laquelle s'égare et patauge pieds
 nus une femme du tonnerre de dieu
 Ça pourrit dur au pied des chênes
 Une médaille d'or n'y résiste pas
 C'est mou
 C'est profond
 Ça cède
 Ça pourrit dur au pied des chênes
 Une lune d'il y a pas mal de temps
 Se reflète dans cette pourriture
 Odeur de mort odeur de vie odeur d'étreinte
 De cocasses créatures d'ombre doivent se rouler
 et se combattre et s'embrasser ici
 Ça pourrit dur au pied des chênes
 Et ça souffle encore plus dur au sommet
 Nids secoués et les fameux colibris de tout à l'heure
 Précipités
 Rossignols époumonés
 Feuillage des forêts immenses et palpitantes
 Souillé et froissé comme du papier à chiottes
 Marées tumultueuses et montantes du sommet
 des forêts vos vagues attirent vers le ciel
 les collines dodues dans une écume
 de clairières et de pâturages veinée de
 fleuves et de minerais
 Enfin le voilà qui sort de sa bauge
 L'écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif
 Pas d'ongles au bout de ses doigts
 Orphée qu'on l'appelle
 Baiseur à froid confident des Sibylles
 Bacchus châtré délirant et clairvoyant
 Jadis homme de bonne terre issu de bonne graine
 par bon vent
 Parle saigne et crève
 Dents brisée reins fêlés, artères nouées
 Cœur de rien
 Tandis que le fleuve coule roule et saoule
 de grotesques épaves de péniches d'où
 coule du charbon

Gagne la plaine et gagne la mer
 Ecume roule et s'use
 Sur le sable le sel et le corail
 J'entrerais dans tes vagues
 A la suite du fleuve épuisé
 Gare à tes flottes !
 Gare à tes coraux, à ton sable, à ton sel à tes festins
 Sorti des murailles à mots de passe
 Par le travers des gueules
 Par le travers des dents
 Beau temps
 Pour les hommes dignes de ce nom
 Beau temps pour les fleuves et les arbres
 Beau temps pour la mer
 Restent l'écume et la boue
 Et la joie de vivre
 Et une main dans la mienne
 Et la joie de vivre
 Je suis le vers témoin du souffle de mon maître.¹

¹ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 1241-1243.

Le souffle s'emballe dans ce « viol de la poésie »¹, au point de provoquer l'essoufflement. Le vers libre s'étend et se rétracte², tandis que l'alexandrin régulier de « La Caverne » explose sur la page, avec des vers très irréguliers qui s'emballent dans le flot de l'énumération³. Grâce à cette dernière, le poème s'ouvre sur une poétique du souffle court, qui précipite le personnage dans la violence qui lui est faite : « L'écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif », à l'image des « Rossignols époumonés » qui perdent leur souffle dans l'emballement du vers, qui s'étire, se rétracte, soudain redevient régulier (notamment par le biais de l'octosyllabe). L'harmonie est heurtée par l'emploi répété des sons [r], [k] ou encore [p] qui fait écho aux « ordures » du cinquième vers. Les choix opérés au niveau de la langue même, proches de celui que l'on trouvait déjà dans « Le Fard des Argonautes », gagnent en violence. La forêt qui abrite les oiseaux que nous citons, « Feuillage des forêts immenses et palpitantes », est ainsi comparée à du « papier à chiottes ». Desnos dégrade alors, au-delà du personnage, « Baiseur à froid confident des Sibylles », le lieu où le chant pouvait éclore dans les versions les plus respectueuses du mythe. La forêt devient alors un « bauge » d'où émerge « L'écorché sanglant ».

Le vers régulier n'est donc plus la seule norme dans les réécritures du personnage. Si visuellement le vers reste, il est profondément remis en cause et sa déstabilisation affecte Orphée. Aragon met ainsi le vers au service de son scepticisme à l'égard du personnage dans son « Elégie à Pablo Neruda », où il met à mal l'alexandrin :

Cet Orphée
Aux Enfers qui n'ira point chercher
La femme à pas muets de son inquiétude
Puisque Matilde est là comme la Croix du Sud
L'argent de ses regards hâtivement séché⁴

En disloquant le vers selon un découpage fantaisiste (3 / 9), Aragon distingue un trisyllabe et un ennéasyllabe, avec ce retrait sur la page. La descente aux Enfers est niée (« n'ira point »), alors qu'il s'agit d'un épisode fondamental du mythe. Certes, Orphée est nommé, mais on ne peut que constater sa remise en cause.

¹ M-C. Dumas, *Œuvres de Desnos*, p. 1213.

² Le vers libre de Desnos rejoint la définition établie par Roubaud qui la considère comme « un acte permanent d'émancipation » (J. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, op. cit., p. 15) et citée par Murat à propos du vers libre chez Breton : « non-pertinence du nombre syllabique, absence de rime, découpage massivement concordant par unités syntaxiques, déponctuation » (M. Murat, *Le Vers libre*, op. cit., p. 290). On se rappellera aussi de la critique des alexandrins de Desnos par Breton dans son *Second Manifeste du surréalisme* (*Œuvres complètes*, t. I, Paris, Nrf Gallimard, 1988, p. 813) : « Il importe, en effet, non seulement d'accorder aux spécialistes que ces vers sont mauvais (faux, chevillés et creux) mais encore que de déclarer que, du point de vue surréaliste, ils témoignent d'une ambition ridicule et d'une incompréhension inexcusable des fins poétiques actuelles ».

³ M. Murat, *Le Vers libre*, op. cit., p. 301 : « Le mouvement propre du lyrisme tend soit vers l'effusion interminable de l'anaphore : répétition "ouverte", disent les linguistes, mais en réalité statique, où tente de s'épuiser une fascination (on en trouve de beaux exemples chez Desnos) ».

⁴ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, op. cit., p. 1070.

Agneta Enckell pousse elle à l'extrême la dislocation sur la page blanche, allant du vers libre au vers monosyllabique, en jouant avec l'espace poétique, séparant des bribes de vers par des blancs, tordant la phrase jusqu'à lui retirer parfois tout sens :

om den halshuggna, nej strypta kvinnan i trädgårdspaviljongen,
 blodådrorna, halssenorna, köttslimsorna när huvudet skiljs från
 kroppen, dinglar; kvinnan (klassikt 50-tal, svartvit tv) böjs
 av sin mördare (satt man i hatt), smidigt bakåt över staketet som
 rundar paviljongen, skuggornas svartvita lekfullhet i trädgården
 – inne i huset en bit därifrån pågår fest, klingande gult ljus
 (klingande, gult) strömmar ut i svartvit skugglik natt: mannen
 Försvinner i underjorden genom avloppstrumma, ner i kanalerna,
 dyker upp i centrum av fransk stad: ser honom lyfta locket, dyka
 upp ur kanalsystemet, hatten, det spanande ansiktet i natten, dimma –

Eurydike¹

sur la femme décapitée, non étranglé dans le pavillon avec jardin,
 les veines, les muscles du cou, les morceaux de viande quand la tête se sépara du
 corps, balance ; la femme (un classique des années 50, la télé en noir et blanc) est pliée
 par son assassin (on s'assit dans le chapeau), jetée en arrière, tout en souplesse, par-dessus la
 clôture qui
 entoure le pavillon, le jeu d'ombres en noir et blanc dans le jardin
 – à l'intérieur d'une maison, un peu plus loin, a lieu une fête, où de la lumière jaune et sonore
 (sonore, jaune) s'écoule dans la nuit noire et blanche comme l'ombre : l'homme
 disparaît aux enfers par le tuyau de vidange, dans les canaux,
 ressurgit dans le centre d'une ville française : regarde-le son couvercle ouvert, plonger
 dans les égouts, le chapeau, le visage tendu dans la nuit, brume –

Eurydice

Dans cet extrait, les vers sont particulièrement longs, mais restent des vers, et Agneta Enckell revient sans cesse à la ligne, bien qu'elle prenne de grandes libertés avec la définition (au sens pictural du terme) de ces vers libres : sans majuscules, sans rimes régulières², le vers « décapité », à l'image d'Eurydice, semble pouvoir s'étendre à l'infini. Et pourtant non : le blanc typographique qui sépare « Eurydice » du reste du poème souligne l'extrême liberté dont dispose le sujet lyrique : du vers libre au vers de quelques syllabes seulement, décalé sur la droite de la page. L'utilisation fréquente de la parenthèse dans le corps du texte vient appuyer cette interprétation : le poème est devenu un espace à géométrie variable, un lieu où le mythe est d'ailleurs placé à l'écart. « Eurydice » est rejetée tout en bas, dans le vide du blanc, à l'écart du chant. L'ébranlement de la figure féminine est alors maximal et le lyrisme se redéfinit en profondeur dès les premières pages de *Tomber* :

¹ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 51.

² On note le retour de certains phonèmes à la fin de certains vers, notamment le [a], mais il n'y a pas de système rimique à proprement parler.

det är inte dikt det är subhypnotiskt framkallade meningar utan mening – tunga
tunga betydelser utan förståelse för sej själva, rytmlöst genom ett grönt ögra¹

il n'y a pas de poème ce sont des significations sans signification produites sous hypnose – langue
langue les significations sans compréhension en soi-même, au rythme perdu à travers l'œil vert

Alors que le texte s'ouvre à peine, la double négation (syntaxique avec l'adverbe « inte » et
lexicale avec la préposition « utan » puis le suffixe privatif « löst ») pèse sur le reste de
l'œuvre à écrire. Le poème est une mélodie *trouée* qui rend compte de tous ces espaces blancs
qui viennent s'intercaler sans cesse au creux du vers, créant un nouveau rythme :

denhär dikten skulle bli äcklig, säj nånting vackert, vackert men det finns
ju håll i orden, håll hålen täcker orden håll som hud ja vackra
håll flyr
flyende hud²

ce poème deviendrait dégoûtant, dites quelque chose de beau, beau mais il y a
pourtant un trou dans les mots, trou les trous couvrent les mots trou comme une bien
belle peau
un trou fuit
peau éphémère

Entre dégoût (« äcklig ») et beauté (« vackert », répété à plusieurs reprises), ces
« trous » (« håll ») représentent le vide, mais aussi les mots qui viennent remplir les vers,
jusqu'à dessiner l'éclatement du sujet sur la page :

Allt inte	Non pas tout
minnas allt	se souvenir de tout
inte tro	ne pas croire
inte tro	ne pas croire
allt allt vill	tout tout veut
vill falla	veut tomber
falla	tomber
falla	tomber
falla	tomber
falla inte	ne pas tomber
allt falla vill	tout veut tomber
allt falla	tout tomber
falla	tomber
vill falla	veut tomber
inte falla	ne pas tomber
falla	tomber
falla	tomber
falla	tomber
falla	tomber
falla	tomber

¹ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 19.

vill	falla	veut		tomber
vill	falla		veut	tomber
allt	falla		tout	tomber
— ¹			—	

Le vers se déchiquète sur la page, jusqu'à se retrouver réduit à un simple tiret, qui suspend le bégaiement du sujet lyrique, cette variation des périphrases verbales autour du verbe *falla* (*tomber*), qui reprend le titre de l'œuvre. Par la destruction du vers, Agneta Enckell dit alors l'éparpillement du sujet, qui n'apparaît pas ici, notamment parce que les verbes sont majoritairement à l'infinitif. Mais surtout, quand ils sont conjugués, la suppression du pronom (« minnas », « vill ») entraîne un flou terrible, puisque le verbe suédois ne différencie pas les différentes personnes². Par la dislocation du vers se dit alors celle du personnage, qui se caractérise par la négation qui introduit cette citation, avec la répétition de l'adverbe « inte ». Avec ces vers fascinés par la ligne, explosant sur la page, Orphée sonne-t-il encore juste dans l'espace poétique ?

3. Un poème à géométrie variable

L'étude du sonnet est alors révélatrice. Alors que cette forme fixe renvoie à toute une tradition, on peut interroger le traitement qui en est fait dans notre corpus. Le sonnet est présent dans trois réécritures de notre corpus : *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, « Orphée » de Valéry et « La Caverne » de Desnos. Le sonnet, par sa rigidité structurelle, ce « contour bien défini »³, renvoie aux invariants du mythe. Or que se passe-t-il si cette forme ne respecte plus les règles fixées par la tradition ? Ces trois versions semblent en apparence respecter l'harmonie musicale du texte, notamment par un travail régulier de la forme. Malgré tout, le sonnet sonne encore juste. Si l'on prend simplement l'exemple de celui de Desnos⁴, le poème respecte certaines règles du sonnet classique, comme le vers, l'organisation des strophes en concordance avec la syntaxe et la présence de rimes :

Voici dans les rochers l'accès du corridor,
Il descend, dans la nuit, au cœur de la planète.
Le bruit du monde ici se dissout et s'endort.
A son seuil le soleil et la lune s'arrêtent.

Eurydice est passée par là, voici son pied
Dans la terre marquée mais la piste se brise,
La phrase s'interrompt, le serment est délié,

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Si l'on conjugue simplement le verbe *être* au présent, on constate que seul le pronom personnel permet d'identifier le sujet : *jag är, du är, han är, vi är, ni är, de är*.

³ A. Gendre, *Evolution du sonnet français*, op. cit., p.2.

⁴ Alain Chevrier, dans L. Fliedner (dir.), *Poétiques de Robert Desnos*, op. cit., p. 136 : « Contrairement à d'autres sonnettes (Baudelaire, Verlaine, Roubaud...), il ne s'est pas livré à des variations formelles. [...] nous ignorons la raison de cette fidélité ».

Le cavalier se cabre et se fixe à la frise.

Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée,
L'éclipse est terminée et le ciel resplendit
En nous rendant notre ombre et sa maison hantée.

Loin, derrière un fourré d'épines et de roses
La ménade s'endort dans le bois interdit.
Un nuage est au ciel comme une fleur éclore.¹

Chez lui, le cadre du sonnet est maintenu, certainement en écho à son Orphée constructeur du « Vendredi du crime »². Le contraste avec ce dernier poème, ou encore avec *Le Fard des Argonautes*, est saisissant : Desnos propose un sonnet de facture classique en alexandrins, qui tranche avec son esthétique « habituelle »³. Il y a là une volonté d'édification. Le retour à la régularité, en ce sens, est une irrégularité chez Desnos⁴ et c'est Orphée, donc, qui en est à l'origine. Mais à y regarder de plus près, la structure rimique ne correspond pas aux modèles italiens et français. Discrètement, Desnos introduit une irrégularité par un schéma en ABAB CDCD EFE GFG. Il ne reprend pas les rimes similaires dans les quatrains, ni l'organisation des tercets. Il introduit alors plus de sons dans le poème (le sonnet italien et français reprend cinq rimes différentes, ici il y en a sept). En ne respectant pas le schéma rimique du sonnet, malgré une cadence apparemment régulière, Desnos n'introduit pas de fausse note. Le terme serait excessif. Mais il se libère du cadre.

Une lecture attentive des autres sonnets de notre corpus révèle une démarche similaire de la part de Rilke et Valéry. A feuilleter l'*Album de vers anciens*, on pourrait croire, faussement trompé par le titre du recueil, à une volonté de classicisme, tant dans le choix des sujets (notamment le choix de la mythologie antique), que de la forme : le vers et le sonnet, dans les premiers textes, notamment dans « Hélène », « Orphée » et « Naissance de Vénus ». Mais il faut lire l'œuvre jusqu'à « L'Amateur de poèmes »⁵, qui fait de l'écriture poétique un « souffle »⁶. Et soudain la régularité de la forme se brise : le texte est en prose, alors que tout le reste du recueil suit scrupuleusement le vers. Les *vers anciens* annoncés par le titre de cet *Album* sont-ils alors si anciens qu'ils en ont l'air ? Mais « Orphée », d'après Valéry, est un

¹ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 1163.

² *Ibid.*, p. 547 : « Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée ».

³ Il y a peu de formes fixes chez Desnos, qui affectionne particulièrement le vers libre, les jeux typographiques, la répartition du poème sur la page, etc. Une forme fixe telle que le sonnet attire donc d'emblée l'attention du lecteur.

⁴ Alain Chevrier, dans L. Fliedner (dir.), *Poétiques de Robert Desnos, op. cit.*, p. 136 : « On relève une quarantaine de sonnets publiés : c'est beaucoup pour un poète du vingtième siècle, mais c'est relativement peu par rapport à l'ensemble de sa production poétique ».

⁵ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 94-95. *Ibid.*, p. 1575 (extrait de l'*Anthologie des poètes français contemporains* de Walch) : « M. Paul Valéry a bien voulu s'expliquer, lui et son art, devant nos lecteurs »)

⁶ *Ibid.*, p. 95 : « je donne mon souffle et les machines de ma voix ».

« faux sonnet »¹. La Pléiade précise que le poème fut d'abord « imprimé avec l'apparence de la prose »² en mars 1891, à la fin du *Paradoxe sur l'architecte*, puis mis en sonnet au mois de mai de la même année. La version du mois de mars est insérée dans un long développement en prose, annoncé par la mention des « siècles orphiques » qui introduit le *Paradoxe* :

Il évoque, en un bois thessalien, Orphée, sous les myrtes ; et le soir antique descend. Le bois sacré s'emplit lentement de lumière, et le dieu tient la lyre entre ses doigts d'argent. Le dieu chante, et, selon le rythme tout-puissant, s'élèvent au soleil les fabuleuses pierres, et l'on voit grandir vers l'azur incandescent, les murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante ! assis au bord du ciel splendide, Orphée ! Son œuvre se revêt d'un vespéral trophée, et sa lyre divine enchante les porphyres, car le temps érigé par ce *musicien* unit la sûreté des rythmes anciens, à l'âme immense du grand hymne sur la lyre !...³

« Orphée » est d'abord pensé comme un poème en prose, forme suffisamment rare pour être soulignée, dans un corpus centré sur cette figure. Sa création a en tout cas nécessité dans un premier temps de se libérer du vers, pourtant habituellement majoritaire. On constate alors que Valéry segmente son futur sonnet en deux paragraphes, qui représenteront par la suite la séparation entre les quatrains et les tercets, mais encore une fois, comme chez Desnos, il ne faut pas se fier aux apparences, car ce qui apparaît comme étant des lignes dissimule en réalité des alexandrins bien cadencés, créant la confusion (nous faisons apparaître les vers par des barres transversales) :

Il évoque, en un bois thessalien, Orphée, / sous les myrtes ; et le soir antique descend. / Le bois sacré s'emplit lentement de lumière, / et le dieu tient la lyre entre ses doigts d'argent. / Le dieu chante, et, selon le rythme tout-puissant, / s'élèvent au soleil les fabuleuses pierres, / et l'on voit grandir vers l'azur incandescent, / les murs d'or harmonieux d'un sanctuaire. /

Il chante ! assis au bord du ciel splendide, Orphée ! / Son œuvre se revêt d'un vespéral trophée, / et sa lyre divine enchante les porphyres, / car le temps érigé par ce *musicien* / unit la sûreté des rythmes anciens, / à l'âme immense du grand hymne sur la lyre !...⁴

Il faut comparer avec la version de mai 1891, qui reprend exactement ces vers en les mettant cette fois à la ligne et marquant la distinction entre chaque strophe :

Il évoque, en un bois thessalien, Orphée
Sous les myrtes, et le soir antique descend.
Le bois sacré s'emplit lentement de lumière,
Et le dieu tient sa lyre entre ses doigts d'argent.

¹ W. Mc Stewart, « Peut-on parler d'un « orphisme » de Valéry? », *op. cit.*, p. 186-187 : « Valéry lui-même traite le poème qui se présente ainsi de "faux sonnet" ; ses amis également. Gide trouve "ce faux sonnet irréprochable et splendide du premier au dernier vers" ».

² Notice de P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1540.

³ P. Valéry, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 1405.

⁴ *Ibid.*

Le dieu chante, et selon le rythme tout-puissant,
S'élèvent au soleil les fabuleuses pierres
Et l'on voit grandir vers l'azur incandescent
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Son œuvre se revêt d'un vespéral trophée
Et sa lyre divine enchante les porphyres,

Car le temps érigé par ce musicien
Unit la sûreté des rythmes anciens
A l'âme immense du grand hymne sur la lyre !...¹

Le premier « Orphée » ressemble à un poème en vers mis bout à bout, donnant l'illusion de la prose. Il n'est pas un réel poème en prose. Il n'est pas non plus seulement un laboratoire du poème final, il est déjà « Orphée », un texte qui pose des difficultés quant à la définition du vers chez Valéry. Pour qu'il y ait *vers* suffit-il qu'il y ait retour à la ligne ? La présence de la prose interroge la forme fixe et pose un doute, notamment quand on observe attentivement le schéma rimique : ABCB BCBC AAD EED. Comme dans « La Caverne » de Desnos, les rimes du premier « Orphée » sous forme de sonnet chez Valéry ne reprennent aucun schéma traditionnel. Pire, le premier vers, qui se referme sur « Orphée » ne rencontre aucun écho ni dans le premier quatrain, ni dans le second, créant un déséquilibre grave pour la forme fixe. Il faut attendre le premier tercet pour trouver une rime, mais il s'agit d'une répétition du nom du personnage : « Orphée ! » Or ce genre de rime n'est pas permise dans les règles classiques. Si les alexandrins sont là, la structure mélodique d'ensemble est ébranlée. On peut enfin comparer ce poème avec la dernière version, toujours en alexandrins, et reprenant un schéma rimique similaire, ABAB BCBC AAD EED, à la différence près que la rime orpheline du premier vers rencontre un écho (dans le même terme que dans le premier sonnet, palcé dans les quatrains cette fois : « Orphée » / « trophée ») :

... Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable !... Le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant ;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres ;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fêe
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre !²

¹ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1540-1541.

² P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 76-77.

Le sonnet est en alexandrins parfaitement balancés, au point que Vielé-Griffin le tient pour « l'idéal du poète contemporain »¹. Valéry réorganise son sonnet autour du verbe *composer* qui ouvre le premier vers, la structure devenant un impératif interne. Contrairement à l'opération de condensation attendue lors de la production d'un sonnet², Valéry allonge son texte au moment où il respecte la forme fixe (120 mots contre 107 pour le premier sonnet). Mais en introduisant une nouvelle rime pour le premier vers, il manifeste la volonté de soigner le cadre mélodique de cette forme fixe. Cependant, le schéma rimique, encore une fois, ne renvoie à rien de traditionnel. Si Valéry, dans son *Album de vers anciens*, nous conduit vers un certain classicisme, il respecte l'élan premier de son poème, qui était à l'origine construit entre vers et prose, se libérant donc de certaines de ces contraintes ancestrales.

Dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, une certaine irrégularité s'installe tout de même. Toutefois, quand le lecteur traverse ce texte, il ne faut pas qu'il oublie la crise poétique que traverse Rilke depuis *Les Carnets de Malte* et les *Nouveaux poèmes*, et qui remet en cause le vers³, alors même que la musique et la musicalité poétique sont centrales dans son œuvre. Dans *Les Carnets*, la fascination pour la fêlure baudelairienne cristallise ainsi « la crise du son et du sens »⁴ qu'affrontent Malte et avec lui Rilke⁵. La critique nous le rappelle, *Les Sonnets à Orphée* sont des leurres : « Aucun des poèmes dédiés à Orphée n'est un sonnet régulier, au sens classique du terme » („Keins der Orpheus-Gedichte ist ein im klassischen Sinne korrektes Sonett“⁶). Pour Gerok-Reiter, Rilke fait des sonnets à Orphée un « jeu »⁷, dont il ne respecte pas les règles édictées par la tradition, notamment par Schlegel⁸. Elle relève alors avec précision l'ensemble des écarts formels que Rilke fait subir à la forme : non respect du

¹ *Ibid.*, p. 1541.

² M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 274.

³ M. Finck, « Son et vocation dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », dans J. Bessière et D-H. Pageaux (dir.), *Le Roman du poète, Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1995, p. 52-53 : « défiance à l'égard du vers, défiance à l'égard de la musique ». Plus loin, (p. 53) : « Le vers est vécu comme une "infection" » ; « La mise en crise du vers ne peut être dissociée d'une mise en crise de la musique. Rilke écrit à propos de Malte : "Moi qui, comme enfant déjà, étais si méfiant à l'égard de la musique" » (*Ibid.*, p. 54).

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ En ce sens, Rilke se fait l'écho de la disharmonie qui bouscule fondamentalement la deuxième moitié du dix-neuvième siècle français, que commente Maulpoix : « A quel prix et pourquoi préserver le chant, lorsque la voix humaine rend un son de "cloche fêlée" (Baudelaire), semble tout près de se taire (Verlaine), fait entendre son dernier "couac" (Rimbaud), ou s'étrangle d'un spasme (Mallarmé) ? » (*Le Poète perplexé*, op. cit., p. 10).

⁶ Mönsch, op. cit., p. 259.

⁷ A. Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung*, op. cit., p. 73 : « Est-ce que Rilke met la tradition du sonnet en jeu dans *Les Sonnets à Orphée* ? » („Setzt Rilke in den Sonetten an Orpheus die Tradition des Sonetts aufs Spiel?“)

⁸ M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 275. Voir aussi J. Roubaud, *La Forme du sonnet français, de Marot à Malherbe*, Bibl., p. 13-14, cité par A. Gendre, *Evolution du sonnet français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 2.

schéma rimique¹, du mètre², de l'organisation des strophes³ et de la pointe⁴. « Improvisation géniale »⁵ pour certains commentateurs, ces sonnets se trouvent dans une « zone de danger » (« Gefahrenzon[e] »⁶) qui remet en cause leur existence en tant que sonnet. Certes, ils présentent quatorze vers, mais du sonnet ils ne portent que le nom, car ce sont presque des « quatorzains »⁷, des sonnets visuels⁸. Rilke ne s'en cache d'ailleurs pas. Lorsqu'il les compose, il avoue entre parenthèses à Marie Taxis dans une lettre du 25 février 1922 : « (D'ailleurs pour ce qui est de la forme, ils sont souvent traités de façon fort libre et pour ainsi dire dégagés des normes [...]) »⁹.

Le poète se libère ainsi des codes du sonnet classique et explore sa malléabilité¹⁰. Sa réécriture est donc intensément travaillée par une recherche de nouveauté et non de stabilité, comme le souligne la rime du sonnet I, 19, de « Gang » à « Vorgesang » :

Über dem Wandel und Gang, weiter und freier, währt noch dein Vor-Gesang, Gott mit der Leier. ¹¹	Sur ce qui change et passe, plus ample et plus libre, dure encore ton chant antérieur, Dieu avec la lyre.
---	--

Le chant est un mouvement, qui ne peut se contenter de la stabilité des règles qu'imposent à la fois le cadre du sonnet et celui du mythe. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que le poète choisit d'associer deux symboles du lyrisme, avec d'un côté la forme par excellence de la poésie, de l'autre le personnage qui incarne le poète. Tous les deux conduisent Rilke vers une origine, celle de la poésie lyrique, le guident vers une certaine forme d'écriture poétique et surtout lui demandent une grande part de variation pour les faire renaître. Et en cela, Rilke, quand il

¹ A. Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung*, op. cit., p. 74-75.

² *Ibid.*, p. 76-77.

³ *Ibid.*, p. 78-79.

⁴ *Ibid.*, p. 79-81.

⁵ E.C. Mason, *Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1964, p. 118.

⁶ W. Mönch, *Das Sonett-Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, F.H. Kerle Verlag, 1955, p. 258.

⁷ F. Jost, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, Berne, Peter Lang, 1989, p. 83.

⁸ A. Gerok-Reiter, *Wink und Wandlung*, op. cit., p. 82.

⁹ R.M. Rilke, *Correspondance avec Marie de la Tour et Taxis*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 374.

¹⁰ M. Aquien, dans son article sur le sonnet, précise que ce dernier présente une certaine « souplesse » (*Dictionnaire de poétique*, op. cit., p. 276). Pour W. Müller, le sonnet est « élastique », notamment dans *Les Sonnets à Orphée* (Rainer Maria Rilkes « Neue Gedichte », *Vielfältigkeit eines Gedichttypus*, Meisenheim an Glan, Hain, 1971, p. 155). A. Gendre le rappelle à son tour : le sonnet est bien plus complexe qu'il en a l'air. En effet, il semblerait qu'il existe autant de sonnets que de poètes : « Entre ces typologies ingénieuses et justes dans l'abstrait, mais trop générales pour rendre compte spécifiquement de centaines de sonnets et des modèles d'analyse beaucoup plus différenciés, mais trop subtils pour permettre des vues synthétiques, quel parti prendre ? » (op. cit., p. 23)

¹¹ *Ibid.*, p. 687 (I, 19).

redéfinit les frontières de ce poème dans *Les Sonnets à Orphée*, s'inscrit dans toute une tradition. Le sonnet est élastique¹ dans sa rigidité : il est un « chant qui se transforme » (« ein wandelndes Lied »²). Toutes les allusions à la métamorphose dans ce recueil, si elles s'appliquent au mythe, sont à comprendre dans cette perspective : « Car Orphée est cela. Sa métamorphose / en ceci et cela » («Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose / in dem und dem.»³). Rilke s'attache à assouplir les cadres que lui offrent le sonnet et le mythe, c'est d'ailleurs certainement ce qui l'a conduit à les associer. La dénomination qu'il donne à ces poèmes, dans cette perspective, interpelle : dans le sonnet I, 10 cité plus haut, le poème est un « chant », en allemand *das Lied*, terme qui désigne à la fois le chant et une forme poétique qui peut présenter de nombreuses variantes. Or ce terme revient à plusieurs reprises dans *Les Sonnets à Orphée* : nous écoutons ainsi « dein Leid »⁴ (« ton chant ») au sonnet I, 2 ; tandis que dans le sonnet I, 19 « Seul le chant sur la terre / consacre et célèbre » (« Einzig das Lied überm Land / heiligt und feiert »⁵). Dans ses notes aussi, Rilke commente le sonnet I, 21, qu'il considère comme un « petit chant de printemps » (« Das kleine Frühlings-Lied »). Le déplacement d'une forme à l'autre met en valeur les caractéristiques qui intéressent Rilke dans le choix d'une forme fixe telle que le sonnet et le Lied : la musicalité et la malléabilité.

Ainsi, le seul sonnet qui soutient l'idée d'un poème fermé sur lui-même, le sonnet I, 20, la refuse immédiatement :

Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,
der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? –
Mein Erinnern an einen Frühlingstag,
seinen Abend, in Rußland –, ein Pferd ...

Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein,
an der vorderen Fessel den Pflock,
um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein;
wie schlug seiner Mähne Gelock

an den Hals im Takte des Übermuts,
bei dem grob gehemmten Galopp.
Wie sprangen die Quellen des Rossebluts!

Der fühlte die Weiten, und ob!
Der sang und der hörte –, dein Sagenkreis
war in ihm geschlossen.

Sein Bild: ich weih's.⁶

Mais à toi, Seigneur, ô que te vouer, dis-moi,
toi qui a enseigné l'écoute aux créatures ? –
Mon souvenir d'un jour de printemps,
sa soirée, en Russie –, un cheval...

Le cheval blanc arrivait tout seul du village,
avec une entrave entre les antérieurs,
pour être seul pendant la nuit dans les prairies ;
comme sa crinière bouclée battait

son encolure au rythme de son excitation,
dans un galop grossièrement entravé.
Comme les sources jaillissent du sang du coursier !

Il sentait les grands espaces, et comment !
Il chantait et il écoutait –, ton cycle légendaire
était en lui refermé.

Son image : je la célèbre.

¹ Wolfgang Müller parle lui d'« élasticité » dans Rainer Maria Rilkes « Neue Gedichte », *Vielfältigkeit eines Gedichttypus*, Meisenheim an Glan, Hain, 1971, p. 155.

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 681 (I, 10).

³ *Ibid.*, p. 677 (I, 5).

⁴ *Ibid.*, p. 676 (I, 2).

⁵ *Ibid.*, p. 687 (I, 19).

⁶ *Ibid.*, p. 687-688 (I, 20).

Rilke ne referme pas son sonnet sur le verbe *schliessen* (*fermer*), au quatorzième vers, il continue avec un quinzième vers, placé en retrait sur la page. On peut être surpris de cet écart dans *Les Sonnets à Orphée*, qui respectent tous scrupuleusement la mise en page traditionnelle. Mais il faut lire avec attention, ou plutôt *écouter* : ce quinzième vers n'en est pas un, il s'agit de la continuité phonique du quatorzième vers. En le disloquant visuellement, Rilke affiche sa liberté : si Orphée s'incarne dans le *Sagenkreis* du treizième vers, terme à la traduction délicate puisque *Sagen* renvoie au récit d'ordre légendaire et à la parole (le verbe *sagen*, *dire*) et que *Kreis* désigne effectivement le *cercle*, le sujet lyrique refuse quant à lui de se laisser enfermer dans la structure cyclique qui le caractérise. Le *Sagenkreis* renvoie en effet à la répétition qui fonde la parole mythique, auquel Rilke tente d'échapper par le biais de la forme. Puisque la puissance du chantre thrace repose sur le son, la seule échappatoire du sujet rilkéen (qui se distingue d'Orphée) réside dans le visuel, d'où ce retrait sur la page qui le libère du sonnet.

Dans le poème symétrique à celui-ci, le sonnet II, 20, nous retrouvons le cercle dont il était question dans le sonnet I, 20. Rilke refuse une fois encore de clore le poème, notamment dans les questions qui s'accumulent dans les tercets :

Alles ist weit –, und nirgends schließt sich der Kreis.
Sieh in der Schüssel, auf heiter bereitetem Tische,
seltsam der Fische Gesicht.

Fische sind stumm..., meinte man einmal. Wer weiß?
Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische
Sprache wäre, *ohne* sie spricht?¹

Tout est distance –, et nulle part ne se referme le cercle.
Regarde dans leur plat, sur la table joliment dressée,
la face étrange des poissons.

Les poissons sont muets..., disait-on une fois. Qui sait ?
Mais après tout n'est-il pas un lieu où l'on parle,
sans eux, ce qui serait la langue des poissons ?

L'interrogation appelle une réponse, qui ne vient pas puisque le poème échoue sur le blanc typographique². Le silence fait alors écho aux « poissons [...] muets », appuyés par l'emploi des points de suspension. Comme l'annonce le premier vers des tercets, le cercle du poème ne peut se refermer. Cette ouverture, inhabituelle pour un sonnet puisqu'il est toujours construit « en vue d'une fin »³, est une réinterprétation de la forme fixe, qui rappelle l'étendue des possibilités de la réécriture.

¹ *Ibid.*, p. 708-709 (II, 20).

² On retrouve un principe similaire dans le sonnet II, 5 qui se referme sur cette question : « Mais *quand*, dans laquelle de toutes nos vies, / sommes-nous finalement ouverts et receveurs ? » („Aber *wann*, in welchem aller Leben, / sind wir endlich offen und Empfänger?“) L'ouverture voulue par Rilke, pour lutter contre la fermeture du sonnet, réside à la fois dans la ponctuation et l'utilisation de l'adjectif « offen » associé à l'adverbe « endlich » au dernier vers.

³ A. Gendre, *Evolution du sonnet français*, op. cit., p. 6.

L'utilisation de la ponctuation pour ne pas refermer le poème est alors fréquente dans *Les Sonnets à Orphée*. Les points de suspension viennent ainsi s'ajouter aux interrogations, comme dans le dernier tercet du sonnet I, 2 :

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? —
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast...¹

Où est sa mort ? Oh, découvriras-tu ce motif
encore, avant que son chant ne se consume ? —
Où sombre-t-elle hors de moi ? ... Une enfant presque...

Malgré la reprise du premier vers du sonnet dans le tercet (« Et presque une enfant », « Und faste in Mädchen »²), qui enferme le poème entre ses deux extrémités, Rilke ouvre au dernier moment le vers par l'emploi redoublé des points de suspension et de l'interrogation. Dans le sonnet I, 4, on retrouve un principe similaire, avec le dernier vers : « Mais les airs... mais les espaces.... » (« Aber die Lüfte... aber die Räume.... »³) Le motif de l'air et de l'espace, au pluriel, semble étendre le vers à l'appui de la ponctuation, notamment dans le deuxième cas, puisque Rilke inscrit non pas trois mais quatre points à la fin de son poème, prolongeant le texte au maximum. Ces jeux avec l'espace poétique sont essentiels dans l'esthétique des *Sonnets*, car ils sont profondément liés à l'interprétation que Rilke fait de la réécriture. En se jouant des contraintes, il parvient ainsi à trouver sa voix, personnelle, dans un univers qui pourrait être dépersonnalisé. Son refus de refermer le sonnet dans ce recueil transcrit une volonté de s'affranchir des limites imposées par la forme : « il obéit, tout en passant outre » (« er horcht, indem er überschreitet »⁴). L'heure de se libérer d'Orphée a sonné, en dépassant les limites imposées au poète. N'est-ce pas au fond la plus belle leçon du chanteur thrace, lui qui refusait les limites imposées par les dieux ? Toutes ces opérations de libération, qui peuvent sembler paradoxales dans des œuvres qui mettent en scène le personnage, ne sont donc pas uniquement des mouvements de rejet : elles poursuivent le geste d'Orphée qui, comme Prométhée, défie les règles du monde.

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 2).

² *Ibid.*, p. 675 (I, 2).

³ *Ibid.*, p. 677 (I, 4).

⁴ *Ibid.*, p. 678 (I, 5).

Chapitre 3 : Orphée l'ébranlé

Nuisances sonores

Cette libération d'Orphée affecte le chant en profondeur, et au-delà de lui le carmen. Les remises en cause formelles interrogent en effet pour la plupart la portée musicale du texte présentant le nom d'Orphée. Le symbole de la poésie lyrique et de l'harmonie musicale prend donc un risque majeur : celui de voir la mélodie s'ouvrir à un chant pour le moins déréglé. Cette critique métatextuelle du poème en tant que matière sonore est une petite révolution, qui affecte d'autant plus Orphée que celui-ci est toujours perçu comme un représentant de l'association ancestrale entre musique et poésie. Qui aurait en effet besoin d'Orphée dans un espace poétique où le sujet chante faux, voire refuse le chant tout court ? Bien sûr, cette critique n'est pas nouvelle, elle ne naît pas au vingtième siècle. Mais elle y rencontre un moment de cristallisation.

Bien avant la période qui nous intéresse, notamment au dix-neuvième siècle, certains dénoncent avec virulence l'alliance de la poésie et de la musique, notamment Lamartine qui pourtant n'hésite pas à évoquer la lyre dans l'ensemble de son œuvre : « La musique et la poésie se nuisent en s'associant »¹. Que la musique ait fasciné les poètes de cette époque, cela ne fait aucun doute. Il n'y a qu'à parcourir les recueils de Verlaine, par exemple, avec son travail du lexique, de la langue, du mètre². Mais à la lecture de poèmes comme « En sourdine »³ s'installe un léger doute qui, sans remettre en cause la dimension profondément musicale de ses textes, travaillera par la suite le poème moderne et contemporain. On peut alors reprendre une expression des *Romances sans parole* pour évoquer la tension entre fascination pour la musique et repoussoir : il s'agit là d'un « accord discord »⁴, « chants voilés de cors lointains »⁵. Mais qu'en est-il si le désaccord touche Orphée, porteur de la lyre d'Apollon, dieu de l'harmonie ? L'un des risques majeurs du personnage dans certains textes

¹ *Ibid.*

² On considère en général Verlaine « comme le plus musicien des poètes » (P. Fortassier, « Verlaine, la musique et les musicien », *op. cit.*, p. 143) et « Plus qu'aucune autre la poésie verlainienne est remplie de voix » (*Ibid.*, p. 153). F. Albrecht parle quant à lui, à juste titre, de « système musical chez Verlaine » (« Verlaine l'anti-théoricien : contre la poétique, la musique ? », *op. cit.*, p. 20), ou encore de « musicalismes » (*Ibid.*, p. 21). La présence de la musique serait « une forme récurrente de conscience – nostalgique, mais dynamique – de la figure d'Orphée » (*Ibid.*, p. 23). Nous prenons davantage de distance face à ce type d'affirmation, car tout poète peut devenir Orphée dans la bouche de ses lecteurs, par le simple fait d'être tout simplement poète. C'est confondre Orphée et la mélodie, alors qu'Orphée va bien au-delà. D'abord, c'est un autre type de musique, et surtout le personnage a besoin, pour être proprement identifié, d'éléments complémentaires. Cependant, la remarque est intéressante en ce qu'elle souligne l'importance de la musicalité du texte verlainien.

³ P. Verlaine, *Fêtes galantes*, *op. cit.*, p. 46. Selon Fortassier, la « séparation [entre la musique et Verlaine] était accomplie dès les *Paysages tristes des Poèmes saturniens* » (« Verlaine, la musique et les musicien », *op. cit.*, p. 147). « En sourdine » serait, dans cette perspective un « éclairage en demi-teinte » (*Ibid.*, p. 155).

⁴ « A la manière de Paul Verlaine ».

⁵ P. Verlaine, « Nuit du Walpurgis classique », dans *Poèmes saturniens*, *op. cit.*, p. 32.

de notre corpus réside dans le dérèglement qui le guette : si l'association de la poésie et de la musique est remise en question, on peut craindre la disparition du chantre thrace.

I. Le « chanté tué »

Au vingtième siècle la pérennité du chant est remise en cause. Dans une lettre adressée à Segalen, à propos d'*Orphée-Roi*, Debussy annonce son refus de donner une voix à Orphée :

Cher ami, ce n'est pas sans émotion que j'ai relu *Orphée*... [...] Quant à la musique qui devait accompagner le drame, je l'entends de moins en moins. D'abord on ne fait pas chanter Orphée, parce qu'il est le chant lui-même ; c'est une conception fautive ; il nous restera d'avoir écrit une œuvre, dont certaines parties sont très belles.¹

« On ne fait pas chanter Orphée ». Le constat est sans appel : la mise en scène d'un mythe tel que celui-ci a des limites, celles de la mise en voix, qui ne permet de toute façon pas d'atteindre l'excellence de la mélodie du chantre thrace, et qui est donc – d'emblée – vouée à l'échec. *Ecrire* à partir du mythe d'Orphée est possible, car l'auteur peut écrire sur « le chant lui-même », mais *composer* est impossible. Si Monteverdi, Gluck et même Offenbach se risquent à donner le rôle à un acteur lyrique de chair et de sang, Debussy, lui, renonce. Il n'honorera pas la promesse qu'il avait faite à Segalen et ne mettra pas *Orphée* en musique. Son commentaire est fascinant. En refusant de composer la mélodie de cette œuvre, par son refus, il la prive de son essence première : le son. Il refuse ainsi la musique qui le fonde depuis des siècles. Le personnage bascule alors dans le silence de l'écriture, risquant lui-même de disparaître. Mais avant de proprement sombrer dans le mutisme, il existe tout un éventail de nuances dans la représentation de l'ébranlement du chantre thrace.

1. Désaccords : origines de la « crise de vers »

Pour Valéry, le lecteur assiste depuis « quelque quarante ans »² à « un désordre musical délicieusement déchirant, un chaos d'espérances »³, un « trouble vivant »⁴ qui perturbe le paysage poétique. Le poète, lui, est « enivré, ébranlé »⁵. Il est vrai qu'à bien observer l'Orphée des dix-neuvième et vingtième siècles, il traverse quelques remous. Si la lyre romantique par exemple, son plus puissant atout, représentait encore une certaine conception de la poésie lyrique, centrée sur la mélodie, l'expression du moi, d'une intériorité

¹ Lettre de Debussy à Segalen du 5 juin 1916, cité par E. Kushner, dans « Orphée et l'orphisme chez Victor Segalen », *op. cit.*, p. 208.

² P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 721.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

et de la subjectivité¹, « ce schéma d'ensemble est, pour le moins, contesté dans la deuxième moitié du XIXe siècle »². Plus tard, « le chant des lyres »³ est encore présent dans les *Poèmes saturniens*⁴ de Verlaine, mais « l'imagerie musicale ressortissant à une tradition fort lointaine – c'est l'image du poète à la lyre, instrument de sa transcendance et de son éternité – se désagrège au profit d'une nouvelle poésie où le symbole est roi »⁵. Il y aurait donc *désagrégation* de la figure d'Orphée dans cette œuvre, qui s'ouvre sur l'Orphée tout-puissant du « Prologue » qui « domptait les tigres et les ours »⁶ (on notera l'emploi de l'imparfait) et qui se referme sur l'Apollon de l'« Epilogue » qui referme le recueil :

Gabriel et son luth, Apollon et sa lyre,
Ah ! l'Inspiration, on l'évoque à seize ans !⁷

Entre ces deux textes, rien. Pas d'Eurydice, pas de lyre, pas d'Orphée. Le personnage, présent dans le premier poème, s'est ici transformé en l'un de ses avatars chrétiens, l'ange Gabriel. Mais surtout, c'est la moquerie du vers suivant, soulignée par l'exclamation, qui met en valeur le ridicule de ces références, propre aux textes de jeunesse⁸. Des poèmes plus tardifs, comme la *Chanson pour Elle*, repoussent d'ailleurs les « mauvaises flûtes » et « ce luth »⁹, avec l'emploi de l'article démonstratif qui met à distance l'instrument que la tradition a souvent associé à Orphée¹⁰. Si Verlaine aime la musique, ce n'est pas à travers un personnage

¹ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 383.

² *Ibid.*

³ P. Verlaine, *Poèmes saturniens*, op. cit., p. 12.

⁴ Orphée fait ici une brève apparition dans le « Prologue » sous sa forme latine : « Les Aèdes, Orpheus, Alkaïos, étaient / Encore des héros altiers et combattaient. » (P. Verlaine, *Poèmes saturniens*, op. cit., p. 11). On le retrouve dans sa comédie (nous avons donc quitté le domaine poétique pour le théâtre) *Les Uns et les autres*, à la scène IV. Le personnage est présent dans un texte jugé sévèrement par la critique, qui parle de « généralités d'école apprises par un bon élève » (F. Albrecht, op. cit., p. 11). Comme plus tard chez Apollinaire, Orphée est lié à un apprentissage de l'écriture, et disparaît par la suite, une fois que le poète a trouvé sa voix personnelle.

⁵ F. Albrecht, « Verlaine l'anti-théoricien : contre la poétique, la musique ? », op. cit., p. 3.

⁶ P. Verlaine, *Poèmes saturniens*, op. cit., p. 11. Pour Myriam Robic, « Verlaine a très rarement recours à la mythologie grecque dans les premiers recueils tels que *Poèmes saturniens*, *Les Amies* et *Fêtes galantes* exceptées quelques références ponctuellement orthographiées de manière très conventionnelle [...], ce qui nous incite à penser que Verlaine a seulement recours à la mythologie dans ses grands métapoèmes aux potentialités ironiques et parodiques » (M. Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, op. cit., p. 494).

⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸ La lyre revient par la suite, dans *Romances sans parole*, avec « L'ariette, hélas ! de toutes lyres ! » (P. Verlaine, *Fêtes galantes*, Paris, Garnier Flammarion, 1976, p. 68).

⁹ P. Verlaine, « Chanson XI », dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 404.

¹⁰ Pour Albrecht, il s'agit bien de « désarçonner », de « désarmer » la lyrique amoureuse des premiers vers, dans un poème qui reprend « tous les éléments d'une chanson à boire d'un improbable cabaret fréquenté par le poète » (F. Albrecht, « Verlaine l'anti-théoricien : contre la poétique, la musique ? », op. cit., p. 6).

mythique qu'il tient à le montrer : ce qui l'intéresse c'est la musicalité du vers¹, le contact direct avec le chant, et non par un intermédiaire comme Orphée. Cette démarche déstabilise le personnage en profondeur, au-delà de l'œuvre de Verlaine. Après ces diverses opérations d'ébranlement du mythe, Orphée ne sera plus seulement le chanteur magicien que nous avons connu.

Une anecdote pourrait d'ailleurs nous éclairer : « On sait combien Verlaine était mal à l'aise, quand il s'agissait de dire à haute voix des vers »². Et en effet, à y regarder de plus près, Verlaine prend parfois ses distances avec la musique de son « Art poétique »³, alors que dans *Sagesse* ou *Amour* le motif disparaît⁴ : « N'allez pas prendre au pied de la lettre mon « art poétique » de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout »⁵. L'emploi de la négation exceptive souligne la force du retrait de Verlaine vis-à-vis de la musique et de la musicalité, alors même que l'impact de ces vers est mis à mal par une analyse précise de ses textes⁶. La dimension musicale de son œuvre n'est évidemment pas à négliger⁷, mais il semble que Verlaine introduise une faille dans une conception musicale de la poésie. Chez lui, la romance est « sans paroles », marque de négation qui met à distance la « bonne chanson »⁸.

Cette crise vient interroger l'alliance de la poésie et de la musique. Baudelaire évoque déjà l'« âme [...] fêlée »⁹ qui traverse le genre depuis lors et ébranle le lyrisme au sens étymologique du terme¹⁰. Rilke notamment sera très sensible à cette image, par exemple dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. Mallarmé, quant à lui, bien que fasciné par la musique dans certains de ses textes, entretient un rapport presque jaloux avec cet art, qu'il aimerait ne pas voir outrepasser ses limites¹¹. A travers les motifs musicaux de ses textes se met en place

¹ P. Fortassier, « Verlaine, la musique et les musiciens », *op. cit.*, p. 157.

² F. Albrecht, *op. cit.*, p. 8.

³ P. Verlaine, « Art poétique », dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p.150 : « De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'Impair »

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ P. Verlaine, *Critique des Poèmes saturniens*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1074.

⁶ Albrecht renvoie ainsi son lecteur (*Ibid.*, p. 1) à la *Théorie du vers* de Benoît de Cornulier qui démontre que Verlaine utilise l'alexandrin de façon bien plus systématique que Rimbaud ou Baudelaire.

⁷ Banville écrit d'ailleurs à Verlaine (lettre du 9 juillet 1885) : « Parfois, vous côtoyez de si près le rivage de la poésie que vous risquez de tomber dans la musique ». La musique est très présente dans son œuvre, que l'on pense par exemple aux violons d'« Initium » qui « mêlaient leur rire au chant des flûtes », où la rime est « mélodieuse » (*Poèmes saturniens*, *op. cit.*, p.43) ou encore à la « Mandoline » des *Fêtes galantes* (*Fêtes galantes*, *op. cit.*, p. 41).

⁸ P. Verlaine, *Fêtes galantes*, *op. cit.*, p. 51.

⁹ C. Baudelaire, « La Cloche fêlée », dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres poétiques*, I, *op. cit.*, p. 72.

¹⁰ Voir ici l'analyse de M. Finck, *Poésie moderne et musique, Vorrei e non vorrei*, *op. cit.*, p. 7 et suivantes.

¹¹ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 512-513.

une transformation profonde du rapport au son dans la poésie¹. La musique en poésie, *charmante*, devient même une « rivale »² du genre. En réaction aux associations romantiques, de l'instrument de musique et du « je », on trouve alors un certain nombre de poètes qui entendent prendre leurs distances par « une musique dissonante qui émane d'un moi désaccordé »³. La crise du sujet lyrique de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle questionne les pouvoirs de la mélodie et du poème.

Dans les *Illuminations*, Rimbaud se dit « musicien même, qui [a] trouvé quelque chose comme la clef de l'amour »⁴, mais il repousse parfois la « musique sourde »⁵, « fanfare atroce »⁶, « virement des gouffres et choc des glaçons aux astres »⁷, lui qui se dit « Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête »⁸. Dans sa poésie, « les airs et les formes »⁹ sont « mourant[s] »¹⁰, tandis que dans « Conte », « La musique savante manque à notre désir »¹¹. Les références à l'harmonie sont d'ailleurs chez lui plus mathématiques que musicales¹². Les références à la peinture dans l'« Art poétique » de Verlaine, analysées par Albrecht¹³, soulignent à quel point le poète est fasciné par l'image :

Car nous voulons, la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée

¹ *Ibid.*, p. 543-544 : « [la désuétude] d'une poétique traditionnelle, fondée sur la plénitude de la substance, et à laquelle est en train de se substituer, de manière tâtonnante, une poétique fondée sur la mort de l'objet – ce que Sartre appelle « un travail de destruction » - mais aussi, en un sens, sur celle du sujet, dans la mesure où l'impossibilité dans laquelle il se trouve d'assigner une origine à cette voix annonce d'ores et déjà la « disparition élocutoire du poète » qui cède l'initiative aux mots ».

² P. Quillier, « Des *acousmates* d'Apollinaire aux *voix* de Bonnefoy – Quelques réflexions sur la "fine écoute" », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 181.

³ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 569.

⁴ A. Rimbaud, « Vies II », dans *Illuminations*, *op. cit.*, p. 215.

⁵ A. Rimbaud, « Being Beateous », dans *Illuminations*, *op. cit.*, p. 214.

⁶ *Ibid.*, « Matinée d'ivresse », p. 217.

⁷ *Ibid.*, « Barbare », p. 233.

⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁹ *Ibid.*, « Jeunesse », p. 236.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, « Conte », p. 212.

¹² J-L. Backes, « Rimbaud musicien », dans *Romantisme*, 1982, n°36, p. 60. Cependant, si on admet que la musique est aussi mathématique, on peut saisir la complexité du rapport qu'entretient Rimbaud avec les notes et les nombres.

¹³ F. Albrecht, « Verlaine l'antithéoricien : contre la poétique, la musique ? », *op. cit.*, p. 14.

Le réseau isotopique de la peinture traverse ce quatrain, au point de devenir exceptive : « seule », « rien que ». La musique n'apparaît qu'en second plan. La génération suivante mettra alors parfois à l'écart la musique de ces poètes « à demi music[iens] »², refusant les expérimentations parfois hasardeuses de certains poètes qui oublièrent le sens au profit du son³.

Quand Victor Hugo meurt en 1885, sonne le glas d'un certain lyrisme, ce « monolithisme de l'orthodoxie »⁴ pour Mallarmé. Celui qui était considéré comme un Orphée des temps modernes⁵, entraîne dans sa chute une certaine conception du lyrisme : « En mourant, le grand Hugo, j'en suis bien sûr, était persuadé qu'il avait enterré toute la poésie pour un siècle »⁶. Après la césure que représente sa disparition, un vent de liberté souffle sur le paysage poétique, qui s'autorise l'émergence d'une voix propre⁷, le bouleversement du vers, le déplacement des pauses. C'est un nouveau son qui est alors à l'œuvre⁸, au rythme de l'impair verlainien et du vers libre, au sein duquel le chantre thrace est particulièrement déstabilisé. Que faire ainsi d'un texte qui s'ouvre sur cette négation : « il n'y a pas de poème » (« det är inte dikt »⁹) ? Alors qu'Agneta Enckell respecte le vers (du moins en partie), le refus de la poésie interroge dans une réécriture du mythe d'Orphée. L'œuvre

¹ P. Verlaine, « Art poétique, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 150.

² Saint-John Perse, lettre à Jacques Rivière du 8 juillet 1910, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 675.

³ C'est là la différence majeure entre poésie et musique : « La musique peut avoir une signification, elle n'a pas de sens. [...] La littérature est à l'opposé : elle part d'un sens obligé, lexical et thématique, discursif, elle n'atteint pas nécessairement à la signification, du moins en dehors d'une représentation configurante » (E. Bordas, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », op. cit., p. 127).

⁴ *Ibid.*, p. 489.

⁵ Victor Hugo fut même caricaturé en 1882 dans *Le Don Quichotte*, sous le titre : « Le Vieux Orphée ». Le poète, vêtu d'un surplis blanc qui évoque les versions du mythe chez Ronsard ou Du Bellay, joue de la harpe d'un air profondément sérieux. (Claire Barbillon, « Quelques occurrences d'Orphée dans les arts de la deuxième moitié du XIXe siècle », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, op. cit., p. 71).

⁶ S. Mallarmé, *Œuvres*, op. cit., p. 866. Dans ses *Essais sur Mallarmé*, Austin souligne l'importance de Hugo dans la pensée mallarméenne, qui « le considérait comme ayant été autrefois "le dieu" du théâtre [...] il estimait la mort de Victor Hugo comme un événement capital dans l'évolution littéraire, comme un tournant pour la poésie » (L.J. Austin, *Essais sur Mallarmé*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 39).

⁷ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 489 : « L'écrasante figure tutélaire cède la place aux talents individuels et à leurs expériences originales ».

⁸ Au niveau lexical et thématique aussi, Tibi constate que « La musique, de par sa fluidité, n'offrant guère de prise à l'imaginaire parnassien, qui privilégie le stable, le tangible et le visible, l'instrument sera un objet qui se voit et se laisse toucher autant qu'il s'entend » (*La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 383). L'attention portée sur le son se déplace ainsi sur le visuel, ce qui entraîne un certain amûissement du texte poétique, ou du moins porte parfois le discrédit sur la mélodie. Cette crise instrumentale n'est évidemment pas sans affecter notre personnage.

⁹ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 9.

n'en est qu'à son commencement et déjà le rejet de la forme chère au mythe d'Orphée annonce une déstabilisation profonde du personnage :

det är inte dikt det är subhypnotiskt framkallade meningar utan mening – tunga
tunga betydelser utan förståelse för sej själva, rytmlöst genom ett grönt ögra¹

il n'y a pas de poème ce sont des significations sans signification produites sous hypnose – langue
langue les significations sans compréhension en soi-même, au rythme perdu à travers l'œil vert

La répétition de la préposition « utan » (*sans*), associée au suffixe *-löst*, détruit les repères du lecteur. Alors que la ligne apparaît, Agneta Enckell repousse le poème dans un premier temps, puis approfondit son refus par la négation de ses caractéristiques : le son (« rytmlöst », littéralement « sans rythme ») et le sens (« utan förståelse », « sans compréhension »). La « langue » dont il est question, enfin, ne renvoie pas au langage, mais à l'organe. L'anadiplose figure à nouveau le bégaiement que nous avons analysé au chapitre précédent, soulignant la matérialité de la parole, la réduisant à n'être qu'une partie du corps, dépourvue de signification. La mention de l'« hypnose » appuie cette représentation. Refusant le poème et sa portée, Agneta Enckell introduit alors *Falla* par un rejet d'une importance cruciale, puisque son texte est alors en proie au délitement le plus violent.

2. « Haine de la musique »²

A l'aube du vingtième siècle, le compositeur Paul Dukas est formel : « *On ne met pas les poèmes en musique* »³ : « On donne un accompagnement aux paroles, et c'est bien autre chose »⁴. Il faudrait peut-être être plus précis : on ne met *plus* les poèmes en musique, ou si peu. Alors qu'originellement la musique préexiste au poème (ou plutôt coexiste avec lui), la poésie est devenue un genre muet, qui se pratique seul⁵, dans l'intimité d'une bibliothèque. Le lecteur a perdu la dimension orale du poème. S'installe alors une certaine méfiance entre la poésie et la musique, qui s'accompagne certes d'une fascination aussi improbable que

¹ *Ibid.*

² P. Quignard, *La Haine de la musique*, *op. cit.*

³ P. Dukas, revue *Musica*, mars 1911, cité par Michel Gribenski, « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, consulté le 12 octobre 2012. URL : <http://labyrinthe.revues.org/246>, p. 111.

⁴ *Ibid.*

⁵ Rilke notamment insiste particulièrement sur cet aspect dans son œuvre, faisant de la solitude un élément essentiel de sa création poétique. Dans ses *Lettres à un jeune poète* par exemple, il évoque cette « grandiose solitude » (« großartige Einsamkeit », *op. cit.*, p. 126) qui est la condition même de l'écriture. Dans *Les Carnets de Malte*, le fragment des solitaires renvoie à la représentation que Rilke a pu donner du sujet lyrique dans d'autres textes, notamment dans les poèmes que nous avons pu traiter dans le premier chapitre, sur la thématique de l'enfance. La solitude du poète lui permet d'atteindre le silence nécessaire pour que le poème puisse se faire : « je me suis imaginé à quel point vous devez rester silencieux dans votre solitude intérieure » (« hab ich [...] mir vorgestellt, wie still Sie sein müssen in Ihrem einsamen Fort », *op. cit.*, p. 124).

paradoxe : « la poésie moderne se définit sans cesse à la fois par la musique et contre elle »¹, « sentiment ambigu placé sous le signe de la coïncidence conflictuelle et instable d'une adhésion et d'un retrait »².

La réécriture du personnage se divise ainsi en deux catégories : celles qui sont toujours fascinées par le pouvoir du chant d'Orphée et qui de fait lui accordent leur confiance (nous l'avons vu, ces réécritures ne sont pas rares) ; et celles qui – à des degrés divers – se méfient de la musicalité poétique. Alors qu'Orphée est représenté depuis le Moyen-âge comme un troubadour, le « vieux saltimbanque »³ de Baudelaire, figure du poète déchu, a perdu le nom même d'Orphée, et n'est plus qu'« *un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti* »⁴. Image de la déchéance dans laquelle plonge le personnage du musicien auquel pouvait être associé Orphée, le saltimbanque de Baudelaire plonge dans la prose, puis dans le silence et l'emploi de la négation :

*Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.*⁵

Le personnage a perdu sa relation au son et au corps, à cette dynamique qui caractérise à la fois la musique et la danse, et qui surtout le définissait en tant que *saltimbanque*. La succession de négations aboutit alors à une affirmation, deux adjectifs qui marquent l'absence de son et de mouvement (« muet et immobile »). Le saltimbanque est celui qui renonce, c'est-à-dire étymologiquement celui qui *annonce en retour*⁶, qui en revenant de loin annonce une parole, peut-être ce qu'il a vu aux Enfers, mais il est aussi celui qui abandonne. C'est peut-être là la différence majeure avec Orphée : le chanteur thrace lui ne renonce pas à Eurydice, lui qui en porte le deuil jusqu'à l'aberration, alors même qu'il a échoué dans sa quête. Le saltimbanque moderne, sous la plume de Baudelaire, *renonce*, donc, il *abdique*, abandonnant sa puissance passée dans le refus présent. L'emploi de l'imparfait passif « était faite » souligne le passage d'un état à l'autre : Orphée ne peut plus porter son nom, car le silence est le signe de son renoncement.

Baudelaire nous signale enfin une chose, essentielle : la poésie a quitté le domaine du son pour celui du visuel. C'est bien le *regard* qui pilote la fin du poème : « *Mais quel regard*

¹ M. Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 337.

² M. Finck, « Esquisse d'une poétique du « gong » : Rilke, Michaux, Bonnefoy », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, op. cit., p. 239.

³ C. Baudelaire, « Le Vieux Saltimbanque », dans *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres poétiques*, I, op. cit., p. 295.

⁴ *Ibid.*, p. 296.

⁵ *Ibid.*

⁶ *TLFI*.

*profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère ! »*¹ Nous l'avons montré dans la première partie de cette étude, le son est lié à une conception harmonique du monde dans le mythe d'Orphée. Le chant est un principe organisateur de l'univers depuis l'Antiquité, qui fonde la puissance du personnage. A partir du moment où la mélodie est ébranlée, c'est donc tout un univers qui se voit mis en cause, au risque de se voir sombrer. Or Orphée plonge jusque dans le silence des Enfers. Lorsque le sujet lyrique de « La Voix de Robert Desnos » ne reçoit aucune réponse de la part de « celle que j'aime »², le lecteur ne peut qu'être frappé par l'invalidité du chant d'Orphée, qui se traduit par le silence d'Eurydice :

j'appelle celle que j'aime
j'appelle celle que j'aime
j'appelle celle que j'aime
[...]
celle que j'aime ne m'écoute pas
celle que j'aime ne m'écoute pas
celle que j'aime ne me répond pas.³

Le pouvoir du personnage est alors considérablement bousculé. Ce decrescendo progressif ne peut se comprendre que dans le contexte du désenchantement. La mise en crise du son et la plongée dans le silence dans l'espace poétique est à comprendre selon la conception qu'en font les hommes au cours des siècles. Si la musique n'est plus un principe harmonique, alors elle doit quitter l'espace poétique. On assiste alors à la représentation d'un Orphée muet dans certaines réécritures de notre corpus, qui font écho à un questionnement sur la place du poète dans le monde, surtout depuis 1945, mais aussi bien avant, et qui renvoie enfin à une profonde mise en crise de l'alliance de la poésie et de la musique, la séparation qui éloigne le langage de la mélodie. Nous y reviendrons.

Rilke, par exemple, multiplie les mouvements vers et contre la musique. C'est certainement parce qu'il se sent comme dépassé par sa puissance, comme une incapacité à l'ingérer, un débordement :

La musique, elle, est sans doute une réalité plus proche, elle coule vers nous qui sommes sur sa route, et nous traverse. Elle est presque une forme plus haute de l'air dont nous remplissons les poumons de l'esprit, elle enrichit notre sang intérieur. Mais *que* ne lance-t-elle pas au-delà de nous ! *Que* ne fait-elle pas passer à côté de nous ! *Que* ne porte-t-elle pas à travers nous, que nous ne pouvons saisir ! Que nous ne pouvons saisir, hélas, que nous perdons.⁴

¹ C. Baudelaire, « Le Vieux Saltimbanque », dans *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres poétiques*, I, *op. cit.*, p. 296.

² R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 546.

³ *Ibid.*

⁴ R.M. Rilke, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 289.

Pour lui, la musique est un « au-delà », qui se cristallise dans l'exclamation désespérée. Elle engage une sorte de dépossession de soi, puisque le sujet est alors *traversé*, passivement. Rilke se trouve alors dans un entredeux intéressant : entre fascination pour la musique et crainte de celle-ci. Il n'est d'ailleurs pas le seul à partager cette conception. Dans sa correspondance, il exprime parfois des doutes envers la musique, cette « étrangère »¹, il avoue même ne pas s'y connaître, la repoussant alors parfois, comme si la musique n'avait rien en commun avec la poésie, sa poésie : « Je ne connais pas grand-chose en musique »². Or ce qui est particulièrement étrange³ dans l'association de la poésie et de la musique, c'est que celle-ci se fantasme plus qu'elle n'est concrètement possible. Musique et poésie ne peuvent que se distinguer, car elles procèdent d'un mode totalement différent. Le rêve d'une poésie musicale se brise alors, et avec elle la représentation du chantre thrace.

La musique est-elle, pour reprendre une expression de Quignard, « un épouvantail sonore »⁴, sujet de crainte et d'angoisse ? Certains repoussent son omniprésence, sentiment qui remonte aux dix-huitième et dix-neuvième siècle, avec la popularisation excessive des concerts⁵, jusqu'à devenir « un divertissement assez commun et assez vulgaire »⁶. Mme de Girardin décrit d'ailleurs Paris comme « un concert perpétuel » : « C'est Saül en fureur qui fait gémir la harpe de David »⁷. La musique quitte alors le domaine de l'harmonie pour celui de la cacophonie, voire du sacrilège. La reprise des noms bibliques dans ce dernier extrait souligne bien cette dimension : la harpe pousse des cris de douleur. On retrouve ce type de commentaires dans la littérature de langue allemande, notamment chez Hoffmann, qui dans certains de ses contes décrit les mauvais musiciens, notamment dans « La Soirée musicale »

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 897 : « Fremde ». Il précise aussi ne pas s'y être réellement intéressé : « [j'] ai si rarement l'occasion d'en entendre (et qui peut-être n'ai guère souhaité, ou osé m'y ouvrir plus souvent) » (*Correspondance*, op. cit., p. 548)

² R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 204. Dans une autre lettre, il confesse : « Sérieusement, je ne retiens aucune mélodie, une chanson qui m'a touché, que j'ai entendue trente fois, si je la reconnais sans doute, je ne pourrais pas en restituer la moindre note, c'est le comble de l'incapacité » (*Ibid.*, p. 262). Dans les deux cas, on ressent une certaine gêne, de la part de Rilke, qui place ces remarques entre parenthèses, comme pour formuler l'inavouable. Peut-on être poète, l'un des plus grands (cf. *Correspondance à trois*), et sentir la musique résister en vous ? Il demande même à l'un de ses voisins de ne plus jouer de piano (*Ibid.*, p. 263). Pourtant, nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, rien n'est plus faux. Rilke est fasciné par la musique, il la contemple cependant d'un œil suspicieux (et c'est certainement là l'erreur : il ne faut pas voir, comme dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, mais écouter), et bien que ses *Sonnets à Orphée* conservent les apparences d'un lyrisme musical, ils sonnent tout de même faux. Le paradoxe est terrible.

³ P. Quillier, « Des *acousmates* d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy – Quelques réflexions sur la "fine écoute" », dans J-L. Backès (dir.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, op. cit., p. 181 : « musique comme poésie ont sans doute en effet des relations étranges avec des phénomènes auditifs tenus autant qu'évanescents, parfois subliminaux, parfois chargés de toute la force de l'hallucination, tous phénomènes dont la tradition mystique a fait ses délices en les amplifiant à la fois dans leur intensité et dans un système de pensée qui les fait retentir en les répercutant le long d'une chaîne d'échos à l'infini »

⁴ P. Quignard, *La Haine de la musique*, op. cit., p. 45.

⁵ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 227.

⁶ J. Sandeau, « Le Concert pour les pauvres », dans *Nouvelles*, Paris, M. Lévy, 1866, p. 139, cité par Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 227.

⁷ Mme de Girardin, *Lettres parisiennes*, citée par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 227.

où une chanteuse profane « le grand genre »¹ avec une voix des plus désagréables : « crie, miaule, grince, braie, gargarise, roucoule ». En devenant populaire, la musique prendrait donc le risque de devenir vulgaire. Le lecteur d'Hoffmann rit des excès de celle qui se croit bonne musicienne, creusant l'écart avec d'autres figures qui apparaissent dans ce texte et qui au contraire chantent avec brio. Mais voilà, la musique a basculé du côté de la médiocrité, ouvrant la porte à de nouvelles perspectives, autorisant la profanation de cet art autrefois lié au sacré. Ce qui émerge alors c'est une profonde méfiance envers la musique dans la réécriture d'un mythe qui la célèbre :

la musique est, pour la poésie moderne, un Janus *bi frons* dont l'ambiguïté est dépositaire de l'avenir de l'écriture. Dans sa face lumineuse la musique, par son aptitude à incarner le sens sans se figer en signification, par son appartenance à la dimension du faire infléchi vers une posture moins gnostique que drastique, par sa tension vers la formulation hypothétique du « Nom divin », peut apparaître au poète comme une limite exigeante à laquelle se comparer et se mesurer. Il arrive cependant que la face lumineuse du Janus *bi frons* musical se dérobe et que surgisse la face ténébreuse, souvent occultée, voire refoulée. Par cette autre face, la musique constitue une menace pour la poésie. Dangereuse, la musique l'est d'abord parce qu'elle peut s'abstraire des valeurs morales et civiques.²

Certains poètes se font alors l'écho d'une tendance à repousser la musique dans le texte littéraire, à refuser les clichés qu'elle entraîne et à repenser l'espace poético-musical. Ce mouvement s'éveille dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle et s'épanouit au siècle suivant, chez des poètes qui, comme Lasker-Schüler, « ne connai[ssent] pas les notes » (« kenne doch keine Note »³) de leur « piano bleu » (« blaues Klavier »⁴). En eux sonne la fin du fantasme de l'aède.

Chez Jouve, par exemple, ce va-et-vient entre amour et désamour de la mélodie fonde une relation complexe⁵. Certes, la mélodie ne quitte jamais le poème⁶ dans son œuvre, notamment à travers les références à la musique que nous avons évoquées, mais dans un texte en prose, *En miroir*, il précise que musique et poésie se distinguent radicalement : « [la

¹ E.T. Hoffmann, *Contes fantastiques*, t. III, Paris, GF Flammarion, 1982, p. 389.

² M. Finck, « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », *op. cit.* Pas de pagination.

³ E. Lasker-Schüler, *Werke und Briefe, Kritische Ausgabe, Gedichte*, bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarbeit von Norbert Oellers, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1996, p. 267.

⁴ *Ibid.*

⁵ Dans *En miroir*, par exemple, il évoque des souvenirs d'enfance, à jouer de la musique, avec un violon et un piano (P-J. Jouve, *En miroir*, *op. cit.*, p. 18 et suivantes). Mais il y a là une opposition entre musique et poésie : « La précoce capacité d'inventer en imitant, et le développement de la mémoire, ceci seulement dans la Musique, m'apparaissent aujourd'hui comme des signes [...] du démon artiste. Cependant que tout ce qui était littérature, textes classiques, roman ou poésie – poésie surtout – ne relevait que de mon mépris » (*Ibid.*, p. 19). Plus loin, il raconte sa naissance poétique toujours en ces termes : « La Poésie m'apparut, la Poésie fut visible, quand jusque-là seule la Musique était visible » (*Ibid.*, p. 21).

⁶ Dans *En miroir*, en effet, il dit vouloir « obtenir une langue de poésie qui se justifiait entièrement comme *chant* » (P-J. Jouve, *En miroir*, *op. cit.*, p. 29) et chercher « des accords suprêmes entre la puissance du chant et une tendance finale de glorification » (*Ibid.*, p. 32).

poésie] ne repose pas sur un nombre d'éléments sensibles comme la Musique »¹. La poésie dépasse la musique, car elle superpose diverses dimensions : « Embrassant par l'image, fruit de la mémoire, la totalité du monde virtuel, l'univers – elle est établie sur le mot »². A la conjonction du visuel et de l'auditif, comme l'est la langue, Jouve fait de la poésie un hybride, que la seule dimension musicale ne peut saisir. Pourtant plus loin, il la définit à nouveau comme « "chant" »³. L'emploi des guillemets remet à distance la notion de mélodie alors même que le chant, caractéristique d'Orphée, réapparaît dans le texte.

Chez les surréalistes, ce mouvement surpasse largement les remises en cause que l'on peut trouver dans le reste de notre corpus. Pour Breton, le refus du mythe d'Orphée⁴ est à comprendre dans son refus de la musique :

Sur le plan auditif, j'estime que la musique et la poésie ont tout à perdre à ne plus se reconnaître une souche et une fin commune dans le chant, à permettre que la bouche d'Orphée s'éloigne chaque jour un peu plus de la lyre de Thrace. Le poète et le musicien dégénéreront s'ils persistent à agir comme si deux forces ne devaient jamais plus se retrouver.⁵

L'emploi du verbe *dégénérer* scelle le destin de la musique dans son œuvre, lui qui la repousse avec énergie, tout comme le personnage qui nous intéresse. Il entraîne alors avec lui toute une génération de poètes⁶. Leur fascination pour l'image porte sur le son un discrédit qui se retrouve dans l'ensemble de la poésie européenne de l'époque, jusqu'à nos jours, à tel point que certains font du vingtième siècle *le siècle de l'image* ou considèrent que « Le surréalisme n'est en rien intervenu [...] dans le domaine sonore »⁷. Arfouilloux propose ainsi d'analyser « cette ombre portée sur la question du surréalisme et de la musique »⁸ et rappelle les « raisons historiques du refus de la musique »⁹, notamment en évoquant le mouvement Dada :

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Les rares mentions du mythe sont toujours péjoratives dans son œuvre, qui entend lever le voile du mystère et rétablir la vérité : « On a beau dire que tu t'es fait de graves illusions / Sur les chances de résoudre le litige à l'amiable / A toi le roseau d'Orphée » (« Ode à Charles Fourier », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 104). La descente aux Enfers est ainsi chez lui une *illusion*, alors que Breton utilise la référence à Orphée dans un but purement illustratif. S'adressant à Charles Fourier, il souligne l'importance de son erreur à l'aide d'une référence mythologique dont il met en valeur la bêtise.

⁵ A. Breton, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 730.

⁶ Aragon ne présente pas de références explicites au mythe d'Orphée dans sa période surréaliste, mais sa poétique qui suivra les années surréalistes est marquée par le refus du mythe qui caractérise le surréalisme français, mais aussi par une profonde méfiance envers la musique. Orphée, qui tient des deux parties, n'en sort pas sans dommage. C'est pourquoi nous regroupons Desnos, Breton et Aragon dans leur contestation, certes nuancée, de l'ordre établi que peut parfois représenter le personnage.

⁷ H. Béhar et M. Carassou (dir.), *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 455.

⁸ S. Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre - Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 147 et suivantes (chapitre IV).

« Pour Savinio, [...] [l]a poésie et la peinture sont requises mais pas la musique. La musique, dit-il, « s'est engluée, comme une putain tertiaire, dans des marécages floréaux »¹. Ce refus naît d'abord dans la méfiance des dadaïstes, qui – comme Savinio – repoussent la musique hors de l'espace poétique, contre la tradition lyrique qui se nourrit de cette dimension musicale. Selon Arfouilloux, cette prise de position est une opposition de type révolutionnaire². Breton, dans *Le Surréalisme et la peinture*, critique vertement la musique qui, selon lui, ne serait pas à la hauteur de l'image :

En effet, les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur et, n'en déplaise à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés – il fait grand jour – à ma contemplation silencieuse.³

Auric rapporte d'ailleurs des propos on ne peut plus clairs : « Vous savez que je suis complètement insensible à la musique »⁴. Bonnefoy, interrogé sur la relation de Breton à la musique, confirme ce désamour en demandant à son interlocuteur : « Quelle musique ? »⁵. L'importance de la vue dans la création poétique serait la raison qui évacue la musicalité dans l'esthétique de Breton :

La musique est donc moins suggestive que la peinture mais aussi, ce qui est plus grave, ce qui empêche de voir. [...] On remarque l'importance du thème de la vision dans le désaveu de la musique par Breton. Le poète est en effet celui qui « cherche encore quelque chose au monde » et reste « les yeux grand ouverts » dans cette recherche. Ici encore, à la suite d'Arthur Rimbaud, le poète « travaille à se rendre voyant ».⁶

Considérant la voyance de Rimbaud comme source de ce désamour pour la musicalité du texte poétique, le groupe surréaliste prend alors des distances maximales avec cet art.

On peut alors penser au nihilisme de Chirio dans « Point de musique » : « Ce que j'écoute ne vaut rien »⁷ ; ou à la poétique d'Eluard qui se dit « Sans musique »⁸ et qui dans la

¹ *Ibid.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 145 : « Le refus de la musique s'éclaire par cette affirmation de révolte ».

³ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1-2.

⁴ G. Auric, *Quand j'étais là*, Paris, Grasset, 1979, p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁷ G. De Chirio, *L'Art métaphysique*, Paris, L'Echoppe, 1994, p. 74.

⁸ P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1968, p. 83.

dernière strophe de « Définitions » la repousse avec virulence : « Je n’aime pas la musique, tout ce piano me prend tout ce que j’aime »¹. De même, dans « La Musique... », l’instrument est représenté en souffrance, avec l’usage de l’onomatopée et la présence de bruits, qui couvrent la musique qu’il devrait produire : « le piano, guide-âne, le ramenait au sentiment du tralala et du crissement, et du grincement des vibrantes »². Eluard va bien plus loin qu’Aragon ou Breton, qui mentionnent tout de même à quelques reprises le chantre thrace dans leurs œuvres poétiques : il fait mine d’ignorer le personnage, en le passant sous silence, ou presque³. Certes, il n’est pas obligatoire de réécrire le mythe d’Orphée lorsque l’on est poète, mais le lecteur peut tout de même s’interroger sur les raisons de l’absence de ce personnage dans une œuvre qui repousse à première vue la musique. Car ses relations avec cette dernière sont en réalité bien plus complexes : Eluard tantôt rejette la mélodie⁴, tantôt chante avec entrain, dans des poèmes comme « Celle de toujours, toute »⁵ où le sujet lyrique « chante la grande joie de te chanter »⁶ dans la plus pure tradition du poème lyrique amoureux : « Je chante pour chanter, je t’aime pour chanter »⁷. Mais chez lui, Orphée n’a pas sa place. Même dans des textes déplorant la mort de l’être aimé, comme dans *Le Temps déborde*, le lecteur ne trouvera aucune allusion à Eurydice. On peut alors se demander dans quelle mesure la quasi absence d’Orphée redéfinit chez lui un certain rapport à l’écriture poétique.

La seule mention du personnage dans son œuvre arrive en effet sur le tard, dans un long poème d’inspiration médiévale, la « Ballade de l’inspiration »⁸ :

Par les grands bois, par les prairies,
Pensant à sa belle aux seins blonds
Qu’illuminent deux pierreries,
Un faiseur de vers, cheveux longs,
Grand fou de la tête aux talons,
S’en va, mais soudain, il s’arrête,
Cherche un papier dans ses haillons...
La grâce touche le poète.

¹ *Ibid.*, p. 77.

² P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 755.

³ Le poète s’y intéressera brièvement dans un travail commun avec Aragon, dans leurs *Ecrits sur la poésie*. Orphée y est fortement dévalorisé : il est « un certain Orphée, vous savez, qui était descendu aux Enfers, mais pour en sortir seul. » (*Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 200).

⁴ Pour C. Maillard-Chary, dans *Paul Eluard et le thème de l’oiseau : la phénixologie du grain d’aile*, Paris, L’Harmattan, 2009, p. 131, il s’agit d’une « allergie » à la musique, pourtant « constamment démentie » par la suite de son œuvre.

⁵ P. Eluard, *Œuvres complètes* t. I, *op. cit.*, p. 196-197.

⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁷ *Ibid.*

⁸ P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 711-712.

Tout encensé de flatteries,
Se promenant en les salons,
Faisant mille coquetteries,
Le maître, à chacun, dit : « Parlons
Des thés, des femmes, des ballons »...
Puis, très surpris, se prend la tête,
Frémit et sort, à reculons...
La grâce touche le poète.

Au diable les plaisanteries !
Voulant descendre les aiglons
De leurs cimes et des féeries,
Où sont encor des échelons
Pour tous ceux qui chantent : « Volons
Dans l'infini, dans la tempête ?
Et si l'un vainc les aquilons,
La grâce touche le poète.

ENVOI

Bourgeois vois tous ces Apollons,
Ces Orphées qui charment la bête,
Et jette-leur quelques doublons...
La grâce touche le poète.¹

Dans ce poème qui reprend les clichés de la représentation du poète inspiré, avec un brin d'humour (« les plaisanteries ! ») distillé par ce refrain « La grâce touche le poète », Eluard déprécie la figure du chanteur thrace et de l'enchantement poétique, qui n'est pas sans rappeler les « faux Orphées »² d'Aragon, au pouvoir de pacotille. Mais à la différence d'Aragon qui revient régulièrement (bien que très peu) au personnage, Eluard l'élimine, notamment parce qu'il incarne une autre poésie, un certain lyrisme, qu'il n'entend pas pratiquer.

Dans *Ralentir travaux*, il expose ainsi sa conception du poète comme « celui à qui l'on parle et qui est entendu »³. Son absence d'Orphée est certainement liée à l'intrusion de la parole dans l'univers du chant. Dans son œuvre, le chant « fait le sourd l'aveugle »⁴ et l'instrument d'Orphée se transforme en « lyres en étoile d'araignée »⁵. Difficile de jouer d'un tel instrument... Dans *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, il juxtapose les différents moyens d'expression dont dispose le poète : « les mots, les chants, les cris se succèdent sans

¹ *Ibid.*

² L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 182.

³ P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 270.

⁴ *Ibid.*, p. 429.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

fin, se croisent, se heurtent, se confondent »¹. Le chant n'est pas le premier élément cité : entouré par la parole et le cri, il n'est plus l'unique référence. L'emploi du pluriel souligne leur multiplicité : il n'y a pas qu'un seul chant dans l'esthétique d'Eluard, il peut donc évacuer celui d'Orphée. Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, sa définition de *poésie* omet d'ailleurs totalement la dimension musicale du genre, passant sous silence des siècles de tradition :

POESIE – « De même que tous les hommes sont semblables par leur forme extérieure (et avec la même variété infinie), ils sont semblables par le génie poétique. » (Blake.) « La poésie est le réel absolu. » (Novalis.) « Il lui semblait que lui-même fût mis en poésie, et il se pliait facilement au rythme d'un autre poète inspiré. » (Jean-Paul.) « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant. » (Rimbaud.) « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique... La poésie doit être faite par tous. Non par un. » (Lautréamont.) « Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve... Au procès immémorialement intenté par la connaissance rationnelle à la connaissance intuitive, il lui appartiendra de produire la pièce capitale qui mettra fin au débat. L'opération poétique, dès lors, sera conduite au grand jour. » (A.B.) « Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré... La poésie ne se fera chair et sang qu'à partir du moment où elle sera réciproque. Cette réciprocité est entièrement fonction de l'égalité du bonheur entre les hommes. Et l'égalité dans le bonheur porterait celui-ci à une hauteur dont nous ne pouvons encore avoir que de faibles notions. Cette félicité n'est pas impossible.²

Eluard cite de grands noms de la poésie lyrique, qui pourtant mettent au premier rang de leurs préoccupations la musicalité poétique, mais le chant n'a pas sa place dans une esthétique qui rejette la puissance du *carmen*. De la même manière, dans ses *Notes sur la poésie*, Eluard définit le genre par le cri et passe la musique sous silence :

Est l'essai de représenter, ou de restituer, par des cris, des larmes, des caresses, des baisers, des soupirs, ou par des objets *ces choses* ou *cette chose* que *tend obscurément d'exprimer le langage articulé*, dans ce qu'il a d'apparence de vie ou de dessein supposé.³

Le chant est totalement absent de cette définition pourtant énumérative. Le son est certes représenté, mais il est réduit à l'expression brutale de sentiments, comme les « cris » et les « larmes ».

Chez Aragon, ce désamour pour la musique et Orphée, dans *Le Paysan de Paris*, pose aussi les fondations d'une esthétique anti-musicale. Dans le « Discours de l'imagination », la place du son dans l'écriture poétique est fortement remise en cause (nous soulignons) :

¹ *Ibid.*, p. 1132.

² *Ibid.*, p. 767-768.

³ *Ibid.*, p. 475.

Les dormeurs éveillés des mille et une nuits, les miraculés et les convulsionnaires, que leur enviez-vous, haschischins modernes, quand vous évoquerez *sans instrument la gamme* jusqu'ici *incomplète* de leurs plaisirs émerveillés, quand vous vous assurerez sur le monde un tel pouvoir visionnaire, de l'invention à la matérialisation glauque des clartés glissantes de l'éveil, que ni la raison ni l'instinct de conservation, malgré leurs belles mains blanches, ne sauront vous retenir d'en user sans mesure, *envoûtés* par vous-mêmes jusqu'à ce que, fichant en guise d'épingle une si belle image au croisillon mortel de votre cœur, vous deveniez enfin pareils à l'homme qu'une seule femme à tout jamais fixa et qui n'est plus qu'un papillon cloué à ce liège adorable ?¹

Le poète possède toujours une puissance évocatoire (« vous évoquez »), c'est-à-dire magique². Mais si sa voix apparaît de façon indirecte dans l'étymologie latine du verbe *évoquer*, le complément prépositionnel négatif qui suit nie la présence de la musique dans ce mouvement d'évocation car il est « sans instrument ». La musique quitte ainsi les lieux, puisque « Le vice appelé *Surréalisme* est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image »³. C'est bien le visuel qui est au centre des préoccupations d'Aragon à cette période de sa vie, ce qui explique pourquoi il évacue à ce point le chantre thrace (il apparaîtra plus tard, mais avec prudence), tout comme Breton qui écoute Offenbach : « Il acheta un gramophone rien que pour écouter des extraits d'*Orphée aux enfers*, toujours le même disque, sans se lasser, et en se tordant chaque fois de rire »⁴. Orphée n'est plus qu'une blague, dans le monde surréaliste, et particulièrement chez Breton. Dans l'œuvre d'Aragon comme dans celle d'Eluard, on n'entend plus le chantre thrace : « Ses chants ne nous sont points parvenus, et si je puis les imaginer ils avaient gardé l'accent de l'enfer »⁵. Dans ce fragment des *Ecrits sur la poésie*, le chant ne parvient pas jusqu'à l'époque présente, ce qui le rend inopérant, au point de transformer le personnage en profondeur. Dans *Le Roman inachevé*, on découvre alors de « faux Orphées »⁶, tout comme dans *Le Voyage en Hollande et autres poèmes*⁷. La reprise de « faux » dans deux poèmes différents, associé au personnage, a de quoi interpeler. L'adjectif fait d'Orphée un imposteur, puisque les poètes qui s'associent au personnage, à la première personne du singulier, représenteraient une terrible mascarade. Enfiler le costume d'Orphée, qui fait du chant un *charme*, serait une imposture. D'ailleurs, dans « Les Mots qui ne sont pas d'amour », le *carmen* d'Orphée est totalement désenchanté :

¹ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 82.

² *TLFI* : « appeler, faire apparaître par magie ».

³ *Ibid.* Il ajoute aussi plus loin : « Alors les surréalistes persécutés trafiqueront à l'abri de cafés chantants leur contagion d'images » (*Ibid.*, p. 83).

⁴ S. Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre*, *op. cit.*, p. 176.

⁵ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1340.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁷ *Ibid.*, p. 992 : « faux Orphée ».

Soudain la vapeur se renverse
Toi qui croyais faire la loi
Tout existe et bouge sans toi
Tes beaux nuages se dispersent

Tes monstres n'ont pas triomphé
Le chant ne remue pas les pierres
Il est la voix de la matière
Il n'y a que de faux Orphées!

Orphée perd ici tout pouvoir surnaturel, qui se défile dans l'emploi de la négation. La mélodie n'ébranle pas le monde (« Le chant ne remue pas les pierres ») et Aragon opère un véritable *renversement* de la tradition poétique (« se renverse »). L'univers est représenté, dans la première strophe de cette citation, comme autonome, avec le mouvement de ces « beaux nuages », qui se passe fort bien du chantre thrace : « Tout existe et bouge sans toi ». Si l'on compare ces vers avec la description du chant d'Orphée dans le texte de Roger Munier, où le monde est absorbé par la mélodie du personnage, on constate l'importance de l'écart entre ces deux types de réécritures. Pour Aragon, l'avènement d'un monde matérialiste (« la matière »), désacralisé, sans dieu, sonne le glas d'Orphée.

En effet, selon lui, « Il n'y a pas de mythe d'Orphée »². La négation du personnage prend une toute autre proportion : l'emploi de l'adverbe de négation « pas » souligne un fait pourtant paradoxal. La négation totale refuse toute forme d'existence du personnage dans l'ensemble de la littérature, comme si Orphée n'avait jamais existé. Ce qu'Aragon reproche à ceux qui endossent le costume du personnage, c'est précisément leur rapport au chant comme enchantement. Pour le poète français, la musicalité poétique est problématique. Dans *Le Voyage en Hollande*, notamment, il exprime une prise de distance radicale car « Toute musique en moi s'éteint je n'entends plus »³. Le son s'assourdit dans ce poème où le sujet lyrique se définit essentiellement par la négation, mais aussi par l'emploi du verbe *éteindre*, qui souligne la perte d'audition, d'un stade antérieur où l'écoute était encore possible au présent (par l'usage du présent de l'indicatif à valeur d'actuel), à un stade postérieur où la mélodie n'a plus sa place. D'ailleurs, l'ensemble du texte (nous en citons ici les trois premières strophes) est marqué par la destruction progressive du sujet poétique, avec la répétition d'adverbes négatifs :

Je n'ai pas terrassé sous mon genou la Bête
Je ne suis pas Persée au rocher bas-volant
Faux Orphée à l'enfer de mes poings martelant
Cette porte de mort où veille avec trois têtes
Le chien Cerbère aux yeux sanglants

¹ *Ibid.*, p. 182.

² *Ibid.*, p. 1452.

³ *Ibid.*, p. 182.

Et pas plus je ne suis le Prince d'Aquitaine
 Pas plus ni Lancelot Tariel ou Tristan
 Je n'ai fait reculer ni la mer ni le temps
 Je ne suis pas venu des légendes lointaines
 Vers celle qui dormit cent ans

Et je ne chante pas comme le cygne chante
 Quand il atteint le jour à sa nuit dévolu
 Toute musique en moi s'éteint je n'entends plus
 Cet orchestre profond de ma chair violente
 Où le silence a prévalu¹

Le poète se pense comme un sujet complètement neuf, qui prend position vis-à-vis de la tradition poétique. Sans nous attarder sur l'ensemble de ces références et en nous concentrant sur le personnage qui nous intéresse directement, on remarque qu'Orphée est d'abord déstabilisé par l'emploi de l'adjectif « faux », mais aussi par la référence au « Prince d'Aquitaine », une citation du « Desdichado »² de Nerval. Cet essai de définition du poète, avec la répétition du verbe *être*, s'érige contre le mythe, contre la littérature et une certaine poésie, où le chant est un élément déterminant. Dans ces conditions, « le silence a prévalu », un silence qui s'abat sur la figure d'Orphée. Nous y reviendrons dans la quatrième partie de cette étude.

II. La mise en pièces du *carmen*

Alors que dans « Cellules orphiques » de Gottfried Benn le chantre thrace disparaît par « la cheminée » (« die Esse »³), évocation d'une incinération sacrificielle qui nous rappelle l'holocauste où « Il s'avance comme victime » (« Er tritt als Opfer vor. »⁴) et « la victime brûle » (« das Opfer brennt »⁵), on peut se demander comme le chant pourrait-il se poursuivre. En brûlant le corps du personnage, Gottfried Benn entrave la possibilité, pour la tête d'Orphée, de chanter par-delà sa mort. Sa voix, fille de la mélodie apollinienne, portée par la lyre, se transforme alors dans « Orphée et Eurydice » de Rose Ausländer, en un « chant noir » :

Schwarzer Sang	Chant noir
schläft in deiner Leier	dort dans ta lyre
Orpheus	Orphée
Auf dem Fensterkreuz hängt sie	Au chassiss de la fenêtre elle pend

¹ *Ibid.*

² G. de Nerval, *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 29 : « Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ».

³ G. Benn, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*

von Spinnen bewacht	à l'abri des araignées
Rühr die Saiten	Touche les cordes
dein Lied ist ein Rabe	ta chanson est un corbeau
über Eurydikes Grab	sur la tombe d'Eurydice
[...]	
Senk hinunter dein Lied	Enfonce ta chanson
Orpheus	Orphée
dass die Seufzer der Saiten	que les soupirs des cordes
das Weißfeld erreichen	atteignent le champ blanc
schieb das Echo	glisse l'écho
von Schatten zu Schatten ¹	d'ombre en ombre

Dans ce poème sans régularité du vers, sans rimes, les noms d'Orphée et Eurydice, présents dans chacune de ces trois strophes, orchestrent une sorte de refrain, fil conducteur du mythe. La musique les accompagne, d'abord avec le « chant » (« Sang ») du premier vers, puis la « lyre » (« Leier »), les « cordes » qui reviennent deux fois et le « Lied ». Mais la mélodie est toujours dépréciée et se crispe dans le croisement du « corbeau » (« Raube ») et les « soupirs » (« die Seufzer ») de l'instrument. Alors que les seules rimes du texte font se rencontrer « Saiten », « erreichen » et « Schatten », le désespoir émerge dans le suspens d'« Echo » et « Lied », qui ne trouvent pas de réponse dans la dernière strophe de cet extrait. Cet « écho » sans écho est un paradoxe essentiel : la mélodie de la lyre permet de descendre aux Enfers (c'est certainement ce qui lie les trois rimes), mais le « chant » (« Lied ») est suspendu par l'absence de rime. La mélodie se circonscrit à la lyre présente dans le premier vers, il est même « gelé » plus tard dans le poème et sa portée est plus qu'incertaine : « Spiel ein gefrorenes Lied »². On peut alors se demander si la crise de vers et le risque d'une usure du personnage ne mettent pas à mal la figure d'Orphée et son chant.

1. La « lyre désenchantée »³ d'Orphée

La lyre est profondément affectée par la crise que traverse le personnage. Diverses attaques lui sont portées, jusqu'à parfois la rendre inopérante. Pour comprendre l'importance de la profanation que font subir certains auteurs de notre corpus à cet instrument sacré, il faut d'abord revenir aux origines de la lyre, qui organise le monde⁴. Modifier la lyre est donc depuis l'Antiquité un sacrilège impardonnable. Or le sort réservé à la lyre d'Orphée est indissociable de celui du personnage lui-même⁵. Lamartine demande alors : « Quand la lyre

¹ R. Ausländer, *Ich höre das Herz des Ölanders Gedichte*, op. cit., p. 229.

² *Ibid.*

³ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit.

⁴ *Ibid.*, p. 185 : « La lyre à sept cordes ou heptacorde fut inventée au VIII^e siècle avant J.C. par Terpandre, qui fut banni de Sparte pour cette innovation : toucher aux cordes de la lyre, c'est remettre en cause l'ordre du monde ».

⁵ Pour L. Tibi, « le destin d'Orphée » est « inséparable de celui de son instrument » (*La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 194).

n'est plus, où donc est l'harmonie ?... »¹ La mise à mal de l'instrument est plus grave qu'elle n'en a l'air : Lamartine craint la disparition de l'harmonie. Au cours du dix-neuvième siècle, la lyre devient, sous la plume de Corbière, un « outil ridicule »², tandis que Rimbaud se moque de la lyre lamartinienne dans *Un cœur sous une soutane*³, et Banville s'exclame : « Quittons nos lyres, Erato ! / On n'entend plus que le râteau / De la roulette et de la banque »⁴. La rime entre « Erato » et « râteau » est savoureuse, l'ombre de la dérision plane sur la mythologie et ses représentants. L'instrument d'Orphée est alors fortement déstabilisé. Chez Banville, elle quitte le domaine de la musique pour être remplacée par le bruit, tandis que chez Rimbaud, notamment dans « Ma Bohème », elle est rapprochée d'un objet trivial⁵, les chaussures du sujet lyrique :

Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !⁶

A cette période, la musique est interrogée, moquée, ébranlée, et cette entreprise continue dans notre corpus. Ceux qui osent violenter la lyre exultent dans le sacrifice de l'instrument. Dans *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel, elle arbore ainsi des « cordes brisées »⁷, tandis que la mélodie violente le personnage : « O chant tu briseras mes dents »⁸ ; « La musique / consume tes poumons »⁹. Même le souffle d'Orphée s'est dissipé par l'utilisation de la négation : « nul souffle »¹⁰. Produisant une mélodie maudite dans les deux textes, « la harpe

¹ A. de Lamartine, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 94. Le vers cité doit être replacé dans son contexte : « [...] si l'âme est aux sens ce qu'est à cette lyre / L'harmonieux accord que notre main en tire, / Quand le temps ou les vers en ont usé le bois, / Quand la corde rompue a crié sous nos doigts, / Et que les nerfs brisés de la lyre expirante / Sont foulés sous les pieds de la jeune bacchante, / Qu'est devenu le bruit de ces divins accords ? / Meurt-il avec la lyre ? et l'âme avec le corps ?... » / Les sages, à ces mots, pour sonder ce mystère, / Baissant leurs fronts pensifs, et regardant la terre, / Cherchaient une réponse et ne la trouvaient pas ! / Se parlant l'un à l'autre ils murmuraient tout bas : "Quand la lyre n'est plus, où donc est l'harmonie ?..." ». On retrouve déjà dans ce texte ce qui affecte encore l'Orphée des poèmes du vingtième siècle, avec la mention du « temps » et de l'usure au troisième vers, le risque d'une rupture, à l'image de cette « corde rompue » et des « nerfs brisés », la mention cri au quatrième vers et surtout l'ombre de la mort de la musicalité : « la lyre expirante », à la rime avec « bacchante », sœur de ces Ménades qui démembrèrent le chantre thrace.

² T. Corbière, « Pierrot pendu », cité par L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 436.

³ L. Tibi analyse cette nouvelle dans *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 390 et suivantes.

⁴ T. de Banville, *Odes funambulesques*, dans *Choix de poésies*, Paris, Fasquelle, 1912, p. 59.

⁵ Tibi évoque la « trivialisation d'un instrument traditionnellement révérend » (*La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 400).

⁶ A. Rimbaud, *Poésies*, op. cit., p. 75.

⁷ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 40 : « harpe d'outrage / dont les cordes brisées luisent dans le vent noir ? »

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰ *Ibid.*

folle »¹ d'Orphée s'appuie sur le vent, comme dans les réécritures encore confiantes dans le mythe, mais il est devenu « noir »².

Dans « Le Vieil Orphée » de Christoph Meckel (« Der alte Orpheus »), la lyre est devenue un « orgue de barbarie » (« Leierkasten »³), entravé par « un rat » (« eine Ratte »⁴) :

Blind geworden bist du, Alter, taub
und träg an deiner Kurbel; gestern kam
den Boulevard hinab im Schlendergang
der Tod als Straßenjunge, pffiff sich eins
und warf, so im Vorbeigehn, eine Ratte
in deinen Leierkasten; nun tropft Blut
aus den verstimmten Walzern, die du drehst
das Publikum spuckt aus und geht vorbei
du bist allein, nicht mal mehr deiner Muse
bist du das Futter wert [...] nicht Melodie
noch diesen bittren Rest Unsterblichkeit⁵

Tu es devenu aveugle, l'Ancien, sourd
et te tiens à ta manivelle ; hier vint la mort
en descendant le boulevard d'un pas nonchalant,
en costume de gamin des rues, siffla une fois
et jeta, comme en passant, un rat
dans l'orgue de barbarie ; à présent le sang goutte
des cylindres désaccordés que tu tournes
le public crache et passe
tu es seul, tu ne vaux même plus
la ration de ta muse [...] pas de mélodie
encore ce résidu amer d'immortalité

La négation de la mélodie (« nicht Melodie »), contre-rejetée, souligne la fin du chant et la dégénérescence d'Orphée. D'ailleurs, dans ce texte, nous ne percevons pas sa voix, alors qu'il est déjà « aveugle » (« blind ») et « sourd » (« taub ») au premier vers. Il ne reste plus que le « gémissement sourd de la gloire morte sur ton cylindre » (« stumpf ächzt der tote Ruhm auf deiner Walze »⁶), pâle reflet de ce qu'il était dans les versions antiques du mythe. La descente aux Enfers d'Orphée, dans cette perspective, se fait dans la rue, parmi les autres hommes, qui l'ignorent ou le violentent en lui lançant un animal mort. De plus, l'orgue de barbarie ne met plus en jeu les qualités du musicien, qui est limité à faire tourner une « manivelle » (« Kurbel »). La lyre est à l'image de ce « vieil Orphée », elle n'est plus qu'un « résidu » (« Rest »).

La violence gagne alors l'instrument. Dans « Mort d'Orphée », Gottfried Benn représente ainsi un Orphée « frappant la lyre » (« die Leier schlagend »⁷). Le verbe *frapper* souligne le passage, d'une utilisation normale de l'instrument (dont les cordes sont pincées) à un usage brutal, au risque de le briser. Alors que dans « Cellules orphiques » (« Orphische Zellen ») il ne faisait pas mention de la lyre, faisant d'elle un élément secondaire alors que dans les versions traditionnelles elle occupe une place centrale, « Mort d'Orphée » réhabilite

¹ *Ibid.*, p. 106.

² *Ibid.*

³ C. Meckel, *Bei Lebzeiten zu singen, Gedichte*, op. cit., p. 60.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ G. Benn, *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 182.

l'instrument pour mieux le dévaloriser. Au vers suivant, « le pouce sur la corde ! » (« den Daumen an der Saite! ») réduit ainsi les neuf cordes de la lyre à une seule et cette diminution s'accompagne d'une exclamation. La mélodie bascule alors dans le cri et l'instrument dans la cacophonie. Comment jouer d'une telle lyre ? Dans « Dire l'obscur » (« Dunkles zu sagen »¹) d'Ingeborg Bachmann, on observe un principe similaire. Réduite à sa « corde » (au singulier !), elle plonge dans le silence : « La corde du silence » (« Die Saite des Schweigens »²). On peut aussi commenter la lyre de l'Orphée traklén qui se réduit à la mention de ses cordes dans « Passion ». Si le poème s'ouvre sur la mention du « luth » (« die Laute »³), modernisation de l'instrument, Trakl insiste particulièrement sur l'« instrument à cordes » (« Saitenspiel »⁴) qui referme le poème dans les trois différentes versions du texte : « De nuit tinte de l'âme l'instrument à cordes solitaire / d'extase obscure » (« Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel / Dunkler Verzückung »⁵ ; « Ou tinte d'extase obscure / Pleinement l'instrument à cordes » (« Oder es tönte dunkler Verzückung / Voll das Saitenspiel »⁶). Comme dans « Dire l'obscur » d'Ingeborg Bachmann, Trakl entend réduire l'instrument à sa plus simple expression, au point d'ailleurs que le musicien n'est plus mentionné à la fin du poème, il a comme disparu. Dans *Hymnes orphiques* de Pierre Emmanuel, enfin, l'amuïssement de l'instrument se poursuit : « Luth monocorde O instrument de dures larmes »⁷, au point que l'on risque de « ne rien entendre qu'un strident soleil de larmes »⁸.

La lyre n'est plus cet instrument sacré, intouchable. Quand Aragon dit « préférer la guitare »⁹ dans son « Elégie à Pablo Neruda », il n'est pas sans connaître la portée de cette transformation. La guitare n'est pas seulement une forme modernisée de la lyre. Choisir cet instrument loué par la poésie romantique, tout autant que décrié par d'autres dès le dix-neuvième siècle¹⁰, c'est s'insérer dans une tradition contestataire du cliché que peut représenter l'instrument de musique dans la poésie lyrique. La guitare est un instrument banal,

¹ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

² *Ibid.*

³ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 68.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 217 et 219 (version une et deux).

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁸ *Ibid.*

⁹ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1071 : « D'à vivre ou d'à périr préférer la guitare / Et pour mieux l'écouter les mots s'étaient assis ».

¹⁰ L. Tibi fait d'elle un « instrument dévalorisé » (*La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 385), que l'on tient en « piètre estime » (*Ibid.*, p. 389).

qu'il faut comprendre avec les vers consacré à Orphée dans ce poème. Le poème se referme alors sur cette répétition vaine : « Guitare guitare guitare »¹, qui met en jeu les possibilités musicales du mot en le vidant de son sens. La mention du personnage dans l'élégie adressée à Neruda est alors à prendre pour ce qu'elle est : un objet de dérision, qui comme la guitare semble posséder une dimension d'ordre décorative, car vide de sens.

Même dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, le doute est permis sur la musique produite par l'instrument d'Orphée. En effet, elle est une « étroite lyre » (« schmale Leier »²), dont l'adjectif épithète diminue considérablement la portée. Il ne s'agit pas là de représenter, comme dans *La Lyre de septembre* de Södergran, « ma bien-aimée lyre géante » (« min älskade jättelyra »³), instrument aux pouvoirs extraordinaires dans « Orphée », mais bien une lyre de taille réduite. Cependant, il ne faudrait pas se laisser endormir par la totale maîtrise de l'instrument par Orphée, ni par l'admiration que le sujet lyrique suédois porte à « ma bien-aimée lyre ! » (« min älskade lyra ! »⁴), qui referme « Ma Lyre » (« Min Lyra »⁵) sur une exclamation enthousiaste. Les lyres de ce recueil sont parfois violentées, comme celle d'« Insouciance » (« Sorglöshet »⁶) : « J'avais mis en pièces ma lyre » (« Jag hade slagit min lyra i stycken »⁷). Le sujet détruit alors totalement l'instrument que les dieux lui ont confié, au mépris de la mélodie qu'il pourrait produire. De la même manière, la harpe du *Grand Nacré au seuil de la nuit* de Tanguy est inopérante :



¹ *Ibid.*

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit. , p. 676 (I, 3).

³ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ *Ibid.*

Certaines de ses cordes sont dans le mauvais sens (à l'horizontale et non à la verticale), tandis que l'une d'entre elles traverse l'instrument de la droite vers la gauche, à l'inverse de ses camarades, empêchant a priori de produire un quelconque son harmonieux. Cette corde entrave la lyre déjà peu orthodoxe de ce musicien chevelu associé à Orphée¹, l'associant à une grille. Impossible de jouer dans ces conditions, comme dans « Orphée » de Jouve qui présente « Une harpe ayant plusieurs cordes brisées »², tout comme dans la première version de « Crépuscule » (« Dämmerung »³) de Trakl avec cette « harpe éclatée » (« Zersprungene Harfe »⁴) :

Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz	Dérangé, déformé par chaque souffrance
Und bebst von Misston aller Melodien.	Et tu trembles du désaccord de toute mélodie.
Zersprungene Harfe du – ein armes Herz,	Harpe éclatée, toi – un pauvre cœur,
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühn. ⁵	D'où fleurissent les fleurs malades de la mélancolie.

Dans le premier quatrain de ce sonnet, forme particulièrement musicale, la mélodie sonne faux, avec l'emploi des préfixes *zer-*, *ver-* et *Miss-* qui parcourent la strophe. Dans les tercets, la violence augmente, avec ce « son déchiré, sans âme » (« zerrissnem, seelenlosem Klang »⁶). La mélodie du chantre thrace, absent ici, est en proie à la destruction. De même, dans la troisième section de « Trois rêves » (« Drei Träume »⁷), le sujet lyrique confesse avoir vu (« Ich sah », *je vis*) « Les harpes les plus saintes se fracasser, impuissantes » (« Die heiligsten Harfen ohnmächtig zerschellen »⁸). La harpe, version moderne de la lyre antique, est détruite par l'emploi du préfixe *zer-* dans les deux poèmes, mais aussi par l'altération de ses cordes dans le texte français. Elle se voit ainsi privée de ce qui fonde sa raison d'être, ces fameuses cordes, plongeant la mélodie d'Orphée dans la cacophonie la plus totale.

Plus tard, Jouve ne fait pas que supprimer des cordes à l'instrument des dieux, il empêche littéralement le chantre thrace d'en jouer, puisque dans « Orphée », le personnage est privé de mains, entrave plus qu'handicapante pour jouer :

Une harpe ayant plusieurs cordes brisées
Mais résistante de couleur et d'or sur le fond bleu

¹ La notice de l'édition de la Pléiade précise (A. Breton, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1205) : « les longs cheveux [...] peuvent faire songer aux représentations traditionnelles d'Orphée ».

² P.-J. Jouve, p. 156.

³ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, *op. cit.*, p. 131.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 129-130.

⁸ *Ibid.*, p. 130.

Acharnée, et des mains coupées
Touchent en pleurant les accords,
Il se fait parfois des sons si expirants¹

Cette harpe, avec ses « cordes brisées », au pluriel, est « acharnée », c'est-à-dire donne le goût de la chair² à celui qui la porte. L'instrument est donc d'emblée un appel à la mort dans l'œuvre de Jouve, sans espoir d'échapper à la fin violente qui attend le personnage. Cette dernière plane alors sur ces quelques vers, à travers la représentation de la lamentation endeuillée de cette harpe (« en pleurant ») ou encore ces « sons si expirants », mis en valeur par l'utilisation de l'adverbe intensif « si ». Le poème se referme alors :

La lyre tout en haut tenant son chant tué
Toujours en haut du bras expirant, portée.³

Jouve reprend cette fois le nom antique de l'instrument et transforme la harpe en lyre, mais en souligne la dégradation : la mélodie qu'elle produit est un « chant tué », et il réutilise le participe présent du verbe *expirer*, qui concentre à la fois la vie et la mort, comme l'instrument du chantre thrace. En effet, l'expiration est un mouvement de respiration, mais elle désigne aussi le dernier soupir. Or la mélodie d'Orphée se situe à l'exacte intersection de ces deux moments, entre l'élévation (« tout en haut » et « en haut ») et la chute. D'ailleurs, Jouve utilise l'adverbe « toujours », qui souligne la durée, en regard avec le participe présent « expirant », qui marque l'aspect inaccompli de ce mouvement d'expiration, c'est-à-dire encore en train de se dérouler. Le contraste avec le participe passé « tué » au vers précédent, qui, lui, marque l'aspect accompli, est alors essentiel pour comprendre comment Jouve entend mettre à mort la mélodie d'Orphée.

La harpe d'Orphée est ainsi tellement mise à mal dans les textes de Jouve, qu'elle perd totalement ses cordes et se transforme en instrument à vent à plusieurs reprises, dans « Zauberflöte »⁴, référence à la *Flûte enchantée* de Mozart que l'on retrouve plus loin, après les poèmes consacrés à Orphée :

*C'est beaucoup plus qu'un prince,
Car c'est un homme.
Sarasastro dans la Flûte Enchantée.*

Ô JOIE DE TANT D'ANNEES ! et toi flûte enchantée
Résonne encore un jour sur le flot du mystère
Baigne l'amour premier
Donne-nous la promesse

¹ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 155.

² *TLFI*.

³ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 156.

⁴ *Ibid.*, p. 150.

Hors des tombes d'église
Fais flamber en riant ces vieux rituels noirs
Mais guéris-nous du fer et des ivres matières
Qui couvrent d'un horizon mort l'amour premier.¹

Au-delà de la référence à l'un des maîtres de la musique, il faut certainement voir dans l'apparition de la flûte (« et toi flûte enchantée / Résonne encore un jour sur le flot du mystère »²) la volonté de trouver l'enchantement dans un autre espace que celui du mythe. Le jeu de flûte, tout d'abord, empêche de chanter. Il fait davantage référence à Marsyas qu'au chanteur thrace. Mais la présence du personnage dans l'ensemble de son œuvre nous conduit à évoquer les liens entre ces différentes figures.

Jouve met alors en valeur l'ambivalence de son rapport au son, entre fascination et mise à distance, mais aussi la complexité du rapport qu'entretient la musique avec la poésie. Or la musique est un langage qui n'est pas celui du poème, car dans ce dernier le sens vient se superposer au son. C'est certainement ainsi que l'on peut comprendre le « mystère »³ du deuxième vers, cette tentative que l'on sait vaine pour voir communiquer l'incommunicable. Le transfert, de la lyre à la flûte, au-delà même de l'entreprise de déstabilisation du personnage, met ainsi en valeur leurs spécificités respectives. Dans cette perspective, Orphée est profondément ébranlé. Sa lyre prend alors toutes les formes imaginables, comme le « tourne-disque » de Günter Kunert (« Plattenspieler »⁴), qui n'est plus un instrument, mais un objet mécanique, automatique, produisant de la musique sans intervention humaine. Elle se voit même reléguée « dans la cave d'une maison » (« im Keller eines Hauses »⁵). Le tourne-disque joue la mélodie des héritiers du chanteur thrace : « Frank Sinatra ou Nat King Cole » (« Frank Sinatra oder Nat King Cole »⁶), qui chantent en « trois minutes » (« drei Minuten »⁷). L'instrument est aussi remplacé dans les *Pièces* de Ponge par « La Radio »⁸,

¹ *Ibid.*, p. 162-163.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ G. Kunert, *Warnung vor Spiegeln Gedichte*, op. cit., p. 36.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 88. Dans son essai sur Ponge, Calvino rappelle la démarche poétique du poète français : « prendre un objet, le plus humble, un geste, le plus quotidien, et essayer de les considérer en dehors de toute habitude perceptive, de les décrire en dehors de tout mécanisme verbal usé par son utilisation » (I. Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, 1995, traduction de Jean-Paul Manganaro, p. 194). La référence à la radio entre dans ce cadre : en décrivant un poste tout ce qu'il y a de plus ordinaire, en utilisant la prose plutôt que le vers, en refusant de faire entrer dans le poème l'instrument de musique, pourtant si loué au siècle précédent, Ponge se positionne en retrait vis-à-vis de la tradition de la poésie lyrique. On peut alors se demander dans quelle mesure le lyrisme de la radio s'installe sur l'espace poétique.

« boîte vernie qui ne montre rien qui saille, qu'un bouton à tourner jusqu'au proche déclic »¹, que l'on retrouve ainsi dans l'*Orfeus* mis en scène à Stockholm en 2012. Avec la radio ou le tourne-disque, le musicien a disparu, il est remplacé par une machine d'où montent « de brutales vociférations »², les « pires grossièretés »³, « le flot de purin de la mélodie mondiale »⁴. L'instrument qui se trouve « Fort en honneur dans chaque maison depuis quelques années »⁵ est alors réduit à n'être qu'une « boîte »⁶ et le son qu'il produit est des plus désagréables : « la bourdonnante »⁷. La radio est aussi pour Quignard l'instrument du Mal, utilisé par les fascismes européens pendant les années trente et quarante :

Le fascisme est lié au haut-parleur. Il se multiplia à l'aide de la «radio-phonie». Puis il fut relayé par la «télé-vision». Au cours du XXe siècle, une logique historique, fasciste, industrielle, électrique - quelle que soit l'épithète qu'on veuille retenir - s'est emparée des sons menaçants. La musique, par la multiplication non de son usage (son usage au contraire s'est raréfié) mais de sa reproduction comme de son audience, a désormais franchi la frontière qui l'opposait au bruit.⁸

Pour Quignard comme pour Ponge, la radio symbolise un risque, celui d'une menace pour l'intégrité de l'humain. Pour l'un elle est l'instrument d'une politique qui s'élève contre l'homme, avec ses « sons menaçants », pour l'autre elle représente le début d'une nouvelle ère, celle de la machine face à l'humain, puisqu'avec la radio le musicien a quitté l'espace social. Pourtant, dans « La Pompe lyrique » ou dans « La Radio », Ponge conserve une certaine fascination pour les pouvoirs qu'exerce le son au sens large (incluant les bruits donc), sur l'auditeur, pouvoirs qui ne sont pas sans rappeler ceux de la mélodie d'Orphée. Dans « La Pompe lyrique », en effet, il est bien question de poésie dans ce cri, « quoi de plus poétique ! », mais surtout de sa puissance puisqu'elle est « bouleversant[e] »⁹. De même, dans « La Radio », le nouvel instrument de musique des foyers français est décrit comme « Un petit appareil d'une "sélectivité" merveilleuse »¹⁰. Blâmant la qualité du son produite par la radio, Ponge n'en oublie pas moins ses effets sur ceux qui se risquent à l'écouter : on retrouve

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* Le terme est répété à plusieurs reprises, à l'ouverture, à la fermeture et au milieu de ce poème en prose.

⁷ *Ibid.*

⁸ P. Quignard, *La Haine de la musique*, op. cit., p. 273.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

là la *merveille* qui caractérisait le chant d'Orphée, qui dans le cas présent évoque à ses yeux davantage celui des Sirènes tant il est néfaste...

2. Les cris d'Orphée

Dans de nombreuses versions, nous entendons alors les cris du chantre thrace et non plus son chant : « Contre l'intensité maximale du son extérieur (le bruit), il ne reste à l'homme qu'un son intérieur forcené (le cri) »¹. Or le cri n'est pas le chant². Certes, il n'est pas totalement étranger au mythe, et ce dès les origines. Il est un élément constitutif du lyrisme³, bien qu'il faille cependant distinguer le cri de douleur du chantre thrace au moment du décès d'Eurydice et le dérèglement du chant par le cri, deux mouvements radicalement différents. Il apparaît ainsi dès les versions les plus anciennes du mythe, notamment dans *Les Géorgiques* :

At chorus æqualis Dryadum clamore supremos
Implerunt montes⁴

Mais la troupe de Dryades du même âge emplit de ses
cris les montagnes les plus élevées

On retrouve ce cri de souffrance dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, où « Tes cris sont l'aveu de ta peur »⁵, ou dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, qui représente le personnage après la mort d'Eurydice : « Tu poussas un cri, de saisissement d'abord, et sans comprendre »⁶. Le cri d'Orphée souligne son incompréhension, comme le souligne l'emploi de la négation, c'est un cri de surprise rapporté par le sujet lyrique, retranscrit en italique, tandis que la voix d'Orphée nous échappe. Elle ne peut nous parvenir, étouffée par l'éclat. Ce n'est qu'à la section suivante que la voix d'Orphée refait une apparition, dans une succession de questions adressées à la jeune morte :

Belle et vivante Eurydice, mon tendre amour, où es-tu ?

¹ M. Finck, « Son et vocation dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », *op. cit.*, p. 67.

² V. Delecroix, *Petite bibliothèque du chanteur*, *op. cit.*, p.11 : (définissant ce qu'est le chant) « Ce n'est pas le cri (moins encore le silence), mais le moment où le cri, de joie ou de souffrance, se module – et certes c'est tout un art de convertir le cri en chant ou en chanson ». C'était l'art d'Orphée que cette conversion, on peut alors se demander pourquoi elle n'est parfois plus possible dans notre corpus.

³ J-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, *op. cit.*, p. 71 et suivantes. S'appuyant sur Valéry (« Le lyrisme est le développement d'une exclamation », *Ibid.*, p. 71), Maulpoix définit le cri comme un instant où se développe le lyrisme. *Ibid.*, p. 87 : « Le lyrisme oscille entre le cri de l'exclamation et le chant du développement, de la même manière que l'homme entre le réel et l'idéal, le désir d'absolu et sa mise en forme ». D. Rabaté, « *Énonciation poétique, énonciation lyrique* », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 67 : « Le cri ou la posture exclamative, s'ils sont bien partie prenante des modalités de l'énonciation lyrique, le sont au titre de certaines de ses stratégies privilégiées ».

⁴ Virgile, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 148.

⁵ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 70.

⁶ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 57.

Toi qui me comblais de ta présence au long des jours, et j'aurais voulu qu'elle fût de tous les instants, où t'en es-tu allée ? Vers quel obscur royaume de mutisme et d'ombre ?¹

Le cri d'Orphée laisse ainsi place à une suite d'interrogations, qui dépassent l'émotion première pour s'initier au chant, qui permettra la descente aux Enfers. En effet, dans *Les Géorgiques* comme dans *Les Métamorphoses*, le chant vient prendre le relais de la souffrance à l'état brut, car c'est le sens de ce mythe :

Ipsa, cava solans ægrum testudine amorem,
Te, dulcis conjux, te solo in litore secum,
Te, veniente die, te, decedente, canebat.²

Lui, consolant son amour affligé avec sa lyre creuse,
il te chantait toi, douce épouse, toi sur la rive solitaire,
toi, quand venait le jour ; toi, quand finissait le jour.

Orphée ne crie pas, dans l'épisode de la descente aux Enfers retranscrit par les auteurs latins : sa douleur se transforme en une mélodie qui lui permet de demander une faveur aux dieux. Les réécritures du mythe seront très sensibles à cette représentation du chanteur thrace dans les siècles qui suivront *Les Géorgiques*. On retrouve notamment le même principe dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, où Orphée « poussa un cri »³, puis « [s]e mi[t] à chanter »⁴. Le personnage incarne l'harmonie de la musicalité poétique, par opposition à d'autres personnages du mythe, comme les animaux qu'il entraîne avec son chant ou même Eurydice.

Certains poètes laissent pourtant entrer dans l'espace poétique de multiples cris, comme ceux des animaux, absents du mythe antique, notamment dans *Le Fard des Argonautes* de Desnos, où le chant d'Orphée rencontre le cri des « Corneilles et corbeaux hurlant rauque leur peine »⁵, marqué par les allitérations en [r] et en [k] qui raclent l'alexandrin, ou celui des « perroquets verts [qui] ont crié dans les cieux »⁶. De même, dans « Cellules orphiques » de Gottfried Benn, on entend « les oiseaux du ressac cri[er] » (« die Brandungsvögel schrein »⁷). D'autres représentent le pouvoir d'Orphée, qui convertit les cris des bêtes en mélodie. Dans *Les Sonnets* de Rilke, Orphée écoute ainsi le « cri de l'oiseau » (« Vogelschrei »⁸), et par le biais de sa puissance, le « hurlement, cri, rugissement »

¹ *Ibid.*, p. 57-58.

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 494.

⁶ *Ibid.*

⁷ G. Benn, *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 72.

⁸ *Ibid.*, p. 712 (II, 26).

(« Brüllen, Schrei, Geröhr »¹) devient silence : « animaux du silence » (« Tiere aus Stille »²). Pourtant, le cri le gagne : dans *Les Géorgiques*, au moment où les Ménades le mettent à mort, le chancre thrace rejoint le groupe des crieurs : « Ah ! malheureuse Eurydice ! » (« ah ! miseram Eurydicen »³). Cette exclamation, « sa langue glacée appelait Eurydice » (« frigida lingua / [...] Eurydicen [...] vocabat »⁴), marque alors la fin du chant d'Orphée dans le texte. On peut alors comparer cette version à celle d'Ovide, qui évoque le chant du personnage, après sa mort : « la lyre fait entendre sa plainte » (« flebile nescio quid queritur lyra »⁵). La différence peut paraître mineure, elle a des conséquences majeures sur les réécritures suivantes. En effet, pendant des siècles, on privilégie la représentation d'un chant tout-puissant, qui dépasse les frontières de la mort. Or chez Virgile sa dernière parole est un cri, non une mélodie. Le vingtième siècle est particulièrement sensible à cette première interprétation. Est-ce l'influence des interprétations de Gluck ou de Nerval⁶, dans *Aurélia*, qui reprennent le cri virgilien ? C'est possible. Il y a en tout cas dans ce retour au cri d'Orphée une volonté de renouer avec *Les Géorgiques*, mais aussi de déstabiliser le personnage et la musicalité poétique. On peut alors se demander, avec Maulpoix, si le chant d'Orphée peut devenir un « cri modulé »⁷.

Dans *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel, Eurydice s'adressant à Orphée interroge ainsi « l'impérissable Cri que tu m'avais voué »⁸, avec une majuscule :

« Où suis-je
où ton terrible chant m'a-t-il criée
à quel hiver suis-je livrée harpe d'outrage
dont les cordes brisées luisent dans le vent noir ? »⁹

¹ *Ibid.*

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 675 (I, 1).

³ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 152.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 564.

⁶ G. de Nerval, *Aurélia*, op. cit., p. 156 : « Eurydice ! Eurydice ! », qui renvoient, selon la critique, à une citation des *Géorgiques* de Virgile ou à l'Orphée de Gluck (Voir Léon Cellier, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », op. cit., p. 147). On peut aussi penser aux « cris de la fée » qui referment « El Desdichado » (*Les Chimères*, op. cit., p. 29).

⁷ J-M. Maulpoix, « Exclamation et développement », dans *Littérature*, n°72, 1988, p. 60. Dans *Du lyrisme* (Paris, José Corti, 2000, p. 229-230), il précise : « Le chant poétique serait un cri modulé, accompli par la forme : venu du corps, issu du plus intime, il ne s'évanouit pas dans l'espace de la prolifération pure, mais s'articule sur la page. Il devient objet d'art en contraignant à « patienter » l'émotion qui l'a suscité, en la retardant et la faisant souffrir, de sorte qu'elle se précipite dans le langage [...] Devenu chant, le cri n'est plus expression spontanée, éphémère et solitaire, d'un sentiment particulier ; il prend langue avec l'universel ».

⁸ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

La mélodie d'Orphée n'est plus qu'une « mélopée hagarde »¹ et ne déclenche plus la fascination ni l'harmonie, mais la *terreur*, à travers l'adjectif épithète « terrible », et surtout il est devenu un cri, « voix déchirée »² dans la strophe précédente. Comme dans « Orphée et Eurydice » de Rose Ausländer, l'ombre gagne le texte et la lyre se disloque avec ses « cordes brisées », du décasyllabe à l'alexandrin final de cet extrait. Dans ce texte particulièrement violent, où Orphée et Eurydice baignent dans le sang³, le chanter thrace perd la première de ses qualités :

Et l'Arbre jaillissait de ma bouche (quel ample
élan ! quel fût agile et laiteux ! et la cime
était de nudité tranquille et membres blonds.)
Tout mon corps en un cri démentielle sève
de l'Arbre, lacéra les vaisseaux, éveillant
les résines qui sommeillaient dans les rameaux
membres de femmes ardents à jouir dans les flammes
cire noble des seins, poix sombre des forêts
cheveux, flamme brûlant les flammes ! les furies
aux reins souples tordaient leur torse dans les ors
d'une noirceur insoutenable que crachaient
mon visage, et plus bas la ville, et au plus bas
l'enfer !⁴

La seconde descente dans l'Hadès d'Orphée se fait sous le signe d'une fusion à la fois sexuelle et assassine du chanter thrace avec ses agresseurs, moment de fertilisation de l'espace poétique par l'oxymore, entre la vie (que symbolise l'apogée de la sexualité⁵) et la mort (avec les coups portés au personnage et le sang qui envahit le texte : « Le Sang le Sang »⁶). Le poème est alors « insoutenable », comme la douleur du chanter thrace, qui semble pourtant éprouver une certaine jouissance dans ce moment d'horreur. Le chant, lui, est absent de ces vers, remplacé par l'Arbre qui ferait presque office de périphrase, tant il permet à Pierre Emmanuel d'éviter de nommer de manière directe la mélodie. D'ailleurs, celle-ci, ne semble même plus exister, puisque la seule mention du son est un « cri ». Son chant est

¹ *Ibid.*, p. 41 : « ma nuit est sans histoire / mais où dans cette pierre insensée dont je suis / la mélopée hagarde et la sueur ? »

² *Ibid.*, p. 40.

³ Comme dans le poème du même nom de Södergran.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 143 : « Pardonne-moi d'aimer l'ordure la plus basse / de m'oindre d'huile sexuelle et de plonger / dans les mares de puanteur où sont les monstres / issus de la fornication de nos deux sangs / mêlés en un combat sans ombre dont l'enfer / et le néant sont les enjeux ! ».

⁶ *Ibid.*, p. 141.

devenue une *lamentation*¹, alors adressé à « la Femme que j'ai créée / d'entre les morts ! »², où le verbe *crier* vient rejoindre la violence de l'exclamation. La musique vient se nourrir de ces sons en marge de la mélodie alors que le chantre thrace explore « les vallées / où meurt le chant »³.

Chez Norge, dans « Musique II », la mélodie se caractérise par le cri des cuivres, dégradé par l'emploi du suffixe *-ard* et la dislocation du vers :

Il règne des clairons criards
crispant un spleen
de cour de caserne.

Ni ligne, ni heure,
ni rythme.⁴

Le règne de l'harmonie est terminé, dans un texte où Orphée ne peut apparaître. Lui qui considérerait la musique comme une « Chère étrangère »⁵ dans « Musique I ». La mélodie est gagnée par une allitération en [k] et en [r], qui traverse les trois premiers vers de cet extrait et qui cadence l'évocation de la « caserne ». L'hétérométrie est particulièrement irrégulière, avec un octosyllabe suivi d'un tétrasyllabe et de deux pentasyllabes, puis de ce retrait, en marge des autres vers. Le « rythme » est nié au dernier vers, par l'utilisation de la conjonction « ni » et la déconstruction d'un faux octosyllabe⁶. Refusant la mesure, indispensable à toute musique, le sujet lyrique brise alors le visuel du vers (la « ligne »), le temporel (l'« heure ») et le sonore (le « rythme »), mis en valeur par la disposition typographique. Norge dit alors sa méfiance envers l'art musical, comme dans « Les Ecoutes », où le sujet lyrique écoute « *Les voix, les brûlantes, les originelles* »⁷ :

*J'écoute longuement leur vivace querelle, ces lèvres de beauté parlant avec du feu,
les flammes grésillant autour de ces cheveux – les visages plus purs après chaque
incendie.*

¹ *Ibid.*, p. 40 : « Orphée triste jouet d'une ironie sacrée / gémit en Eurydice à nu sur les contrées / Et la plainte de son amante se confond / avec sa propre voix déchirée ».

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ Norge, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ On peut en effet comprendre ces deux vers comme un octosyllabe (« Ni ligne, ni heure, ni rythme »), mais la disposition du vers sur la page perturbe cet équilibre. Le quatrain possible impose alors en une forme inconnue, que le saut de ligne entre le pentasyllabe et le vers suivant met en valeur.

⁷ *Ibid.*, p. 147 : « *Les voix, les brûlantes, les originelles, debout dans une clarté qui aveugle.* »

La première disait les gouffres de mémoire et l'amour de la cendre. Au secours de sa voix, elle appelait des cris souterrains et boueux. Et l'insulte formait un nimbe sur son front.¹

Ces « voix » n'ont rien à voir avec le chant mélodieux du chantre thrace : elles s'entrechoquent dans une vive dispute (« leur vivace querelle ») animée par la métaphore du feu et les « cris souterrains et boueux ». La violence envahit alors la mélodie, jusqu'à « l'insulte ». A partir de ces deux textes de Norge, on constate que le chant poétique ne peut guère plus se définir uniquement par l'harmonie dans l'espace poétique moderne et contemporain. Ses réécritures du personnage d'Orphée s'en ressentent alors. En effet, dans « Orphée bâtit une ville », qui est pourtant la réécriture la plus lyrique de Norge, le cri contamine la mélodie produite par l'instrument : « C'est le cri de ces cordes et l'appel de ma voix qui font une musique à l'oreille des pierres, une loi brusque et folle à la race des pierres »². Norge n'oppose pas le « cri de ces cordes » et la « musique » dont il est question : il semblerait que les deux éléments viennent fusionner par le biais du complément déterminatif du nom. Mais c'est « le cri » qui supporte cette construction évoquant pudiquement la lyre par le biais de ses « cordes ». Il est dans ce poème une source de vie, qui nourrit la musique de son énergie, de son dynamisme, grâce au verbe faire, au pluriel : « qui font une musique ». Le cri est d'ailleurs mis sur le même plan que « l'appel de ma voix ». Le texte se referme sur l'évocation de ceux qui peupleront la ville construite au son de la lyre d'Orphée : « Puisse longtemps ma cité vibrer de cris d'enfants et de flûtes sapides – et les fontaines y chanter par excès d'amour »³. Le cri, au pluriel cette fois, rejoint l'espace de la musique, avec le chant des fontaines, métaphore de l'omniprésence du son dans l'univers quotidien, qui s'étend jusqu'au monde de la poésie. Mais bien que cri et mélodie soient liés dans ce texte, la présence de ces différents cris coïncide avec un poème qui allonge le vers jusqu'au verset. Dans « Confidence », le pas sera franchit et Orphée quittera définitivement le vers. La poétique du cri déstabilise ainsi le personnage, sans toujours, comme on le voit, le vouer à la destruction.

Mais les conséquences du cri peuvent être plus graves. Affecté par les « crises de nerfs de la lyre »⁴, mais aussi par les réflexions sur la place de la musique dans la poésie, le chant d'Orphée se dégrade alors chez un Cocteau en un « cri d'amour »⁵, explosion de ses sentiments pour la jeune disparue :

Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre

¹ *Ibid.*, p. 147-148.

² *Ibid.*, p. 455.

³ *Ibid.*, p. 456.

⁴ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 506.

⁵ *Ibid.*, p. 584.

De tuer la tortue et d'ouvrir une tombe
De ton panier d'écaille arrache un cri d'amour

Eurydice ton peigne est en écaille blonde
Car Orphée a pour toi tué la tortue
A aller et venir de l'un à l'autre monde
Fort bien notre héros – par goût – s'habitue¹

On retrouve le même vers dans « Eurydice » :

Ah ! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée ;
Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher tes membres.
Il mêle à l'or des dieux l'écharpe du conscrit
Orphée au bec de carpe criant l'ode !
L'hirondelle chavire et pousse d'autres cris
Que ceux qui te liront pour l'amour d'elle
Et l'âme de son nom (ce serait trop commode)
Sur l'ardoise effacé par un visage d'aile.
Non, non et non.²

La mélodie est excentrée dans l'utilisation de l'adjectif épithète³ et elle est remplacée par le « cri », au pluriel. Eurydice en colère déverse sa rage contre le chantre thrace, avec l'utilisation de l'exclamation et de l'interjection à l'initiale de ce poème. Le ridicule guette. Le verbe *pousser* fait alors du chant un son presque animal, tandis qu'Eurydice lui retire tout mérite par l'emploi de la négation : « Ce n'est pas difficile ». Ce « cri d'amour » naît dans la violence de la *torture* (« torturer », « tuer », « arrache »), appuyée par l'allitération en [t] qui parcourt ces trois vers. Le poème s'ouvre sur l'interjection exclamative « Ah ! » qui prépare les « cris mélodieux » du chantre thrace. Dans un esprit de rébellion, Eurydice s'offusque de la venue de son époux aux Enfers et déprécie la qualité de son chant. Le terme *cri*, au pluriel, est ainsi présent dès le premier vers, au centre du groupe nominal, en position nominale, tandis que la mélodie se trouve reléguée en position adjectivale. La mélodie n'est plus que secondaire (d'ailleurs l'adjectif lui-même est postposé), et Orphée n'est plus considéré comme un chanteur, mais comme un *crieur*, motif qui traverse le texte (« criant l'ode », « d'autres cris »). Le personnage se transforme alors progressivement en oiseau (« L'hirondelle » du septième vers), quittant le domaine de la musique pour celui de l'animalité. Le chant des hommes et des dieux s'efface progressivement, jusqu'à être remplacé par le cri brut.

Nous assistons alors à la fois à une redéfinition du chant qui s'élève parfois dans l'exclamation pure. D'ailleurs, Jaccottet pose la question de la nature de cette mélodie dans

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 527.

³ Face au nom, « élément central du groupe nominal » (M. Riegel, J-C. Pellat et R. Rioul, *La Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 167), l'adjectif est simple modificateur (*Ibid.*, p. 179), qui de plus dans la citation qui nous intéresse est postposé, signe de sa moindre importance.

une réflexion lexicale autour des termes-clés de la poésie de son temps, du chant à la voix, en passant par le cri :

Mais quel mot, tout d'abord, dira la sorte de sons que j'écoute, que je n'ai même pas écoutés tout de suite, qui m'ont saisi alors que je marchais ? Sera-ce « chant », ou « voix », ou « cri » ? « Chant » implique une mélodie, une intention, un sens qui justement n'est pas décelable ici ; « cri » est trop pathétique pour la paix sans limites où cela se produit (cette paix non sans analogie, soudain j'y songe, à celle qui règne à tel étage du Purgatoire où il se trouve que l'on assiste à quelque chose d'assez semblable, à l'apparition dans l'air, inattendue, de fragments d'hymnes tronquées : *la prima voce che passo volando...*) ; « voix », bien que trop humain, serait moins faux ; « bruit » quand même un peu vague.¹

Jaccottet propose plusieurs définitions du son tout en les mettant à distance avec l'usage des guillemets. S'attachant à comprendre ce qui fonde le *chant*, la *voix* et le *cri*, Jaccottet les confronte dans ce texte en prose qui montre le processus poétique à l'œuvre, le poème qui se construit autour d'une interrogation fondamentale qui s'appuie sur l'intertexte dantien². Le chant des oiseaux (cette fois la langue quotidienne nous conduit du côté de la musique, mais Jaccottet préfère ne pas se contenter de ses facilités) échappe à toute désignation : ni chant, ni voix, ni cri, pas même bruit, car comme le disait Valéry, « Le monde des bruits est un ensemble généralement incohérent »³, là où la musique se caractérise par l'harmonie. Il n'y a que le poète pour réorganiser ces sons et leur permettre d'entrer dans l'espace poétique : « Mais l'oreille même détache de ce chaos un autre ensemble de bruits particulièrement remarquables et simples »⁴. Cependant, il se heurte à un échec : « "bruit" quand même un peu vague ». Le sujet lyrique écoute alors un autre cri, qui n'a rien à voir avec celui de l'oiseau, avatar d'Orphée :

Quand le chat-huant appelle à travers la nuit, il n'appelle rien ni personne. Je recommence à l'entendre comme quand j'étais couché auprès de cette femme presque oubliée, mais je ne le suivrais plus en imagination dans les forêts ; tout au plus pourrais-je crier comme lui, à force de ne plus savoir que faire qui me détourne de la nuit. Pouvoir crier comme lui !⁵

Ce cri est un *appel*, mais vidé de toute perspective communicative, puisqu'il se caractérise par la négation (il n'appelle « rien ni personne »). La citation se referme sur cet espoir : voir le sujet lyrique crier à son tour, dans l'emploi de l'exclamation brutale qui referme cet extrait et qui dit toute la colère de celui qui n'est plus le dépositaire de la connaissance (« ne plus

¹ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 188.

² Le passage en italien renvoie au *Purgatorio* 13-15.

³ Valéry, *Œuvres I*, op. cit., p. 1326.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 339.

savoir ») et qui espère « pouvoir ». S'il n'y a pas d'Orphée dans son œuvre poétique en vers, c'est en partie à cause de cette volonté de saisir l'au-delà du chant, qui peut résider dans le son brut comme dans le cri. Orphée ne représente pas ce type de sonorités dans son œuvre, mais la musique et l'harmonie.

3. Bruitages

Un dernier élément perturbateur vient s'attaquer au chant d'Orphée : le bruit, « ennemi de la musique »¹. Valéry, dans ses *Propos sur la poésie*, analyse le bruit comme une perturbation de l'univers musical. Selon lui, bruit et musique sont à séparer :

Nous distinguons nettement le *son* du *bruit*, et nous percevons dès lors un contraste entre eux, impression de grande conséquence car ce contraste est celui du pur et de l'impur, qui se ramène à celui de l'ordre et du désordre, qui tient lui-même, sans doute, aux effets de certaines lois énergétiques. [...] la musique possède un domaine propre, absolument sien. Le monde de l'art musical, monde des sons, est bien séparé du monde des bruits. Tandis qu'un bruit se borne à évoquer en nous un événement isolé quelconque, *un son qui se produit évoque à soi seul tout l'univers musical*.²

Le bruit est une interruption, considéré comme « impur », qualifié de « désordre ». Il est limité (« un bruit se borne »), alors que le son ouvre à « tout l'univers musical », avec l'emploi du déterminant de la totalité. La puissance du son face à la faiblesse du bruit ne fait pas de doute pour Valéry : le son signifie, ce qui explique qu'il va bien au-delà du bruit, qui lui signale (« un événement isolé quelconque »). Il n'a donc pas sa place dans le chant d'Orphée, qui représente la mélodie par excellence. Que penser alors du corbeau qui prend le relais de sa mélodie dans « Orphée et Eurydice » de Rose Ausländer ?

Spiel ein gefrorenes Lied	Joue un chant gelé
einem Raben vor	à un corbeau
der kennt den melodischen Namen	qui connaît le nom mélodieux
den Schlummernden wird er rufen	il appellera le dormeur
beschwören den Hüter	suppliera le gardien
dir den Schatten zu schicken	de t'envoyer les ombres

Alors qu'il évoque les débuts et la formation d'un virtuose, Hoffmann, dans *Les Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*, nous dépeint un anti-héros, le père du narrateur, « excellent musicien » (« tüchtiger Musikus »), mais « ennemi de la musique » (« Musikfeind »). Le narrateur est affublé de ce nom (« alors on me traite de froideur, d'insensibilité, d'ennemi de la musique », « da werde ich kalt, empfindungslos, ein Musikfeind gescholten »), mais il est clair que ce sont les autres personnages musiciens qui sont surtout à mettre derrière cette appellation. Le père produit en effet un son particulièrement désagréable, qui n'est pas mélodieux pour un sou : « Mais mon père avait fait tant de bruits de marteau et de grondement » (« Der Vater hatte aber so viel hinter einander gehämmert und gebrauset »). Le jugement est alors sans appel : « il m'apparut que ce n'était qu'à peine de la musique » (« es mir immer vorkam, als sey das wol kaum Musik »). Ses amis musiciens ne sont pas meilleurs, puisque l'un d'entre eux, joueur de violon, extrait un affreux crissement de son instrument : « Souvent il me semblait qu'il produisait des sons semblables à ceux que notre voisin Peter arrachait à notre chat, découvrant avec un sens de l'étude naturelle les talents cachés du chat pour la musique, par une bonne pression de la queue »¹. Dans ce texte en prose du dix-neuvième siècle, la musique ne tolère pas ces écarts : le bruit doit rester séparé de la musique, il en est même l'*ennemi* car il en perturbe l'harmonie.

² P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 1367.

Der Rabe krächzt
 EU RY DI KE
 RY DI KE
 Begraben im Schnee
 das Tor der gewesenen
 Greif in die Saiten
 Orpheus
 schieb das Echo
 von Schweigen zu Schweigen¹

Le corbeau croasse
 EU RY DI CE
 RY DI CE
 Enterrée dans la neige
 la porte de ceux qui furent
 attrape les cordes
 Orphée
 glisse l'écho
 de silence en silence

Le verbe *krächzen* (*croasser*), l'allitération en [r] et le nom d'Eurydice retranscrit en majuscules séparées par de multiples espaces mettent en valeur la violence, voire la cacophonie qui envahit le texte par le biais de cet oiseau charognard. Le nom de l'épouse d'Orphée est lui-même démembré, puis tronqué. Nous sommes bien loin des références à la nature et à l'oiseau musicien : le croassement du corbeau, avec toute la négativité qu'il entraîne dans la symbolique populaire, étouffe alors la mélodie d'Orphée.

Le vingtième siècle ose ainsi faire entrer le bruit dans l'espace poétique², tout en maintenant le sens à la surface du poème³. Sans aller jusqu'à la transcription phonétique de bruits, certains explorent un éventail de sons bien plus large que le seul chant harmonieux, faisant dès lors concurrence à la mélodie d'Orphée. L'« inharmonie »⁴ s'installe alors sur le texte :

Inachevé l'appel à dieu de la blessure
 inachevée le Chant. « O dire dire dire
 Celle que plus désespéré que tout l'enfer
 je suis. Hélas à deux genoux dans l'inouï
 où suffoque la pierre époumonnée je crie
 sans que l'inharmonie sereine soit troublée
 par ma fureur de sacrilège adoration⁵

La mélodie est à présent « inachevée », terme repris deux fois à l'ouverture du vers, inaboutie dans la répétition du verbe *dire* qui referme le deuxième vers sans le clôturer. Le cri envahit le texte, avec l'adjectif « époumonnée » et le verbe *crier*. L'accumulation de négations lexicales (« inachevé », « désespéré », « époumonnée », « inharmonie ») et syntaxiques (« sans que ») étouffe alors le « Chant » qui ouvrirait cet extrait sur une majuscule, trace de son importance

¹ R. Ausländer, *Ich höre das Herz des Oleanders Gedichte*, op. cit., p. 229-230.

² Il ne faudrait pas oublier cependant que le bruit pénètre l'espace poétique bien avant la période qui nous intéresse, comme le rappelle Apollinaire dans son *Esprit nouveau et les poètes*, qui critique l'usage excessif de l'harmonie imitative, : « Le brékéké koax des Grenouilles d'Aristophane n'est rien si on le sépare d'une œuvre où il prend tout son sens comique et satirique. Les *i i i* prolongés, durant toute une ligne, de l'oiseau de Francis Jammes sont d'une piètre harmonie imitative si on les détache d'un poème dont ils précisent toute la fantaisie. » (*Œuvres en prose complètes*, t. II, op. cit., p. 947).

³ C'est le cas dans notre corpus, au-delà il faudrait bien entendu revoir cette affirmation, au point que Frontier évoque à ce sujet « un *acharnement douloureux* » (*La Poésie*, Paris, Belin, 2012, p. 364).

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 70-71.

dans l'espace poétique. Il ne reste plus que le trouble (« soit troublée ») et la violence de la « fureur », entre colère et inspiration. Nous écoutons alors, avec l'Orphée d'Agneta Enckell :

i ett låst rum, när borrarars hackljud spetsar sej genom väggarna
å köttångorna tränger sej genom ventilgångarna, i ett låst
rum (vem låste?)¹

dans une pièce fermée à clé, quand un son éraillé de perceuse traverse les murs
et des essences faisandées pénètrent les conduits de ventilation, dans une pièce
fermée à clé (qui la ferma ?)

Alors que l'épouse d'Orphée a été mise à mort, le monde moderne fait entendre des sons stridents, à l'image de cette perceuse. Le contraste avec le silence qui habitait ses vers auparavant (nous y reviendrons) est saisissant : le poème d'Agneta Enckell prend une forme plus cadencée, les vers s'allongent et ne se décomposent pas tant comme dans les pages précédentes, et ce retour au lyrisme de la forme, à une certaine régularité, s'accompagne de la montée d'un son désagréable. Pourtant, Agneta Enckell insiste : la pièce est « fermée à clé » (« låst »), terme qu'elle répète avec l'adjectif et le verbe correspondant, soulignant l'importance de ce détail. Mais la fermeture de la porte protège peut-être des dangers venus de l'extérieur, mais pas des sons, qui pénètrent l'espace. Alors que le sujet tente d'écrire, le bruit envahit la pièce :

skriver dikter som ingen ska tro på —
[...] mördaren

écrit des poèmes que personne ne croira —
[...] l'assassin

Le poème est rejoint par un ensemble de sons qui ne se caractérise plus par l'harmonie musicale mais par le chaos ou le hasard. La recherche d'un nouveau son pour l'espace poétique, conduit, comme en musique d'ailleurs³, à l'exploration de nouvelles sources sonores. Ce sont alors toutes sortes de sons qui pénètrent le poème, notamment chez Apollinaire qui « écoute / Quelqu'un qui frappe du pied »⁴ et « écoute les bruits de la ville »⁵,

¹ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*

³ En musique, les explorations liées au son datent de Janequin, qui tente d'imiter avec des instruments certains bruits du monde. Au dix-neuvième siècle, on considère toujours le bruit comme un élément néfaste. Pour Denis de Touzé, « Le bruit, dans la musique tonale, est conçu comme l'irruption d'un désordre au sein d'un langage ordonné. ». Pourtant Wagner, entre autres, viendra introduire le bruit dans certaines de ses œuvres, mais ce sont encore des imitations à partir d'instruments. Il faut attendre le vingtième siècle pour voir émerger l'association de bruits (au sens brut du terme) et de musique (au sens artificiel du terme). Peut-on dans cette perspective comprendre l'introduction du bruit dans l'espace poétique ? On peut au moins se risquer à un parallèle entre les deux arts, puisque c'est dans les deux cas le dix-neuvième siècle qui s'intéresse à l'introduction du bruit dans un espace dont il avait été auparavant exclu.

⁴ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, « A la santé », op. cit., p. 140.

⁵ *Ibid.*

ou chez Rilke dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* où l'apprenti poète écoute les bruits de la ville¹. Dès le deuxième fragment, en effet, le lecteur écoute avec le narrateur « les tramways » (« Elektrische Bahnen »²) qui « traversent ma chambre à toute allure en klaxonnant » (« rasen läutend durch meine Stube »³). Le Paris de Malte est emplis de cris de jeunes filles (« Ah tais-toi je ne veux plus »⁴, en français dans le texte, pour accentuer l'impression de cacophonie) et de bruits, les éclats d'une vitre qui tombe (« Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre grossen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern »⁵), sorte de symphonie brutale que subit le poète : « Ce sont les bruits » (« Das sind die Geräusche »⁶). Les premières pages des *Carnets* sont ainsi remplies de références au son qui renvoient au tumulte de la ville, mais aussi au poème de Baudelaire que Malte recopie consciencieusement⁷. Dans cette intense cacophonie, Malte se risque à écouter « la large mélodie » (« die breite Melodie »⁸) qui fascinait déjà Rilke dans ses *Notes sur la mélodie des choses* : « le chant d'une lampe ou la voix de la tempête » (« das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturmes »⁹) qui fonde la « mélodie une et commune » (« gemeinsame Melodie »¹⁰). Il s'agit là d'ailleurs, notamment dans *Les Carnets*, d'un apprentissage de la poésie, qui passe non seulement par la vue (le fameux « j'apprends à voir »¹¹ qui ouvre l'œuvre), mais aussi par l'oreille. Pour pouvoir écrire, Malte doit ainsi se confronter aux sons qui l'entourent.

L'espace poétique se vide de son harmonieuse mélodie et devient alors un lieu où viennent se conjuguer cet éventail de sons, comme dans « Symphonie pastorale » de Ponge qui explore les possibilités de la langue jusqu'à la « glande gargouillante cridoisogène » et au

¹ On notera à quel point le bruit est encore perçu de façon très péjorative encore aujourd'hui, notamment chez Steiner, qui voit dans « la civilisation urbaine et industrielle » le règne de la « nuisance sonore » (*Le Silence des livres*, op. cit., p. 22-23).

² R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸ R.M. Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., p. 24.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen*, op. cit., p. 8 : „Ich lerne sehen“.

« lamellibranche », tandis que « le borborygme des crapauds fait le bruit des entrailles »¹. L'harmonie de la lyre d'Orphée nous semble alors bien loin, car c'est dans le bruit que Ponge trouve « La Pompe lyrique »² :

Lorsque les voitures de l'assainissement public sont arrivées nuitamment dans une rue, quoi de plus poétique ! Comme c'est bouleversant ! À souhait ! On ne sait plus comment se tenir. Impossible de dissimuler son émotion.

Et si l'on se trouve avec quelque ami, ou fiancée, l'on voudrait rentrer sous terre.

C'est une honte comparable seulement à celle de l'enfant dont on découvre les poésies.

Mais par soi-même comme c'est beau ! Ces lourds chevaux, ces lourdes voitures qui font trembler le quartier comme une sorte d'artillerie, ces gros tuyaux, et ce bruit profond, et cette odeur qui inspirait Berlioz, ce travail intense et quelques peu précipité – et ces aspirations confuses – et ce que l'on imagine à l'intérieur des pompes et des cuves, ô défaillance !³

L'instrument de musique a disparu : tout ou presque peut alors se transformer en une source mélodieuse : « voitures », « chevaux », « artillerie », les bruits de la ville pénètrent alors l'espace poétique, Ponge mimant le chaos des sons par l'utilisation de l'exclamation, du tiret et de la coordination. Le rythme s'accélère (« précipité »), dans la *confusion* désorganisée (« confuses ») d'un chant nouveau qui semble s'élever « par soi-même ». Orphée, dans cette perspective, ne trouve plus sa place, bien qu'un discret clin d'œil (« Et si l'on se trouve avec quelque ami, ou fiancée, l'on voudrait rentrer sous terre ») mette en valeur le chemin parcouru depuis les origines de la poésie.

Le bruit de la vie entre ainsi dans l'espace poétique, que ce soit avec méfiance ou confiance, au point de venir concurrencer le chant du personnage, comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry :

Orphée, Orphée, ah le silence
Que tu combles avec du bruit !⁴

¹ F. Ponge, *Pièces*, op. cit., p. 51 : « Aux deux tiers de la hauteur du volet gauche de la fenêtre, un nid de chants d'oiseaux, une pelote de cris d'oiseaux, une pelote de pépiements, une glande gargouillante cridoisogène, tandis qu'un lamellibranche la barre en travers, (Le tout enveloppé du floconnement adipeux d'un ciel nuageux) et que le borborygme fait le bruit des entrailles, le coucou bat régulièrement comme le bruit du cœur dans le lointain ».

² *Ibid.*, p. 57. On pourrait aussi essayer de comprendre cette mise à distance de l'instrument de musique dans son œuvre par une remarque d'Adonis pour qui la poésie de Ponge « est à la hauteur des choses. Il n'y a pas d'au-delà. [...] Dans la poésie, il y a toujours un au-delà linguistique et visionnaire. Rien de tel chez Ponge » (*Le Regard d'Orphée*, op. cit., p. 335). Si le poème se caractérise par un au-delà, ce qui explique en partie la fortune du mythe d'Orphée, qui cristallise la quête de celui-ci, l'œuvre de Ponge en refusant de briser les limites de l'homme refuse le geste du chantré thrace. Le charme d'Orphée est alors levé.

³ *Ibid.*

⁴ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 66.

Alors que le monologue d'Orphée, adressé à Eurydice, se transforme en dialogue, avec l'apparition de la « voix »¹ dans l'espace poétique, le chant se dérègle soudain, associé au bruit, dans l'éclat de l'exclamation, jusqu'à devenir un « bruit et de paroles »² :

Mensonge ton bonheur de bruit et de paroles !
Tes pas sont lourds, tes lèvres molles,
Et c'est un râle, ton paean.³

Le chant d'Orphée n'est alors plus un *carmen*. Il glisse vers le chaos du « bruit », répété à deux reprises sur cette page. Loin de l'harmonie de la mélodie apollinienne, le chant devient « lourd », tout comme les « pas » du personnage, sa bouche perd de sa vigueur, avec ces « lèvres molles » qui entravent le chant. Pire, la mélodie plonge dans le son rauque du « râle », qui contraste avec le chant de louanges, le « paean »⁴ qui referme cette strophe. Son chant n'est alors plus que « mensonge » et « bruit », et se laisse envahir par tous les autres sons que peut porter le monde, au-delà de la musique harmonieuse, savante, de l'héritier d'Apollon, notamment chez Desnos. Dans son *Art poétique*, la description de ce que contient la poésie revient à une fantastique énumération de bruits en tout genre :

Je suis le vers témoin du souffle de mon maître
Ça craque ça pète ça chante ça ronfle
Grand vent tempête cœur du monde
Il n'y a plus de sale temps
J'aime tous les temps j'aime le temps
J'aime le grand vent
Le grand vent la pluie les cris la neige le soleil le feu et tout ce qui est de la terre boueuse ou sèche
Et que ça croule !⁵

Alors que le poème s'emballe à partir du refrain (le premier vers de notre extrait), le vers s'emplît de toute une gamme de sons, un martèlement marqué par la répétition du pronom « ça » au deuxième vers et des allitérations, notamment en [k], [p], [r] et [t]. L'absence de ponctuation saccade la lecture, le souffle nous manque avec l'utilisation du vers libre, qui paraît s'étendre à l'infini, comme gonflé de ce « grand vent » qui s'engouffre dans le poème, jusqu'à la retombée du dernier vers, avec l'exclamation finale, préparée par l'emploi de la conjonction « et » et le retour du pronom « ça », écho sonore du deuxième vers. Le projet

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *TLFI* : « Hymne d'allégresse et de reconnaissance en l'honneur d'Apollon » ; « Hymne de louange, chant d'espoir ou de victoire ».

⁵ R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 1241.

poétique de Desnos s'éclaire alors : son Orphée, « écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif »¹, ne peut plus être l'Orphée des temps anciens. Il « croule » et s'effondre.

Orphée, à présent, explore donc les limites de la musicalité en poésie. De l'harmonie d'Apollon il ne reste que l'agonie d'un être proche de la fin. On peut alors se demander quelles sont les perspectives du personnage dans cette descente aux Enfers du *carmen* : car si Orphée ne peut plus chanter, mais seulement pousser un « cri de douleur »² dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, comment le chant pourrait-il opérer ? Hadès déjà, dans la deuxième section, faisait du chant « un tumulte »³, « un vacarme »⁴, tandis que les humains pleurent leurs morts : « Que de soupirs, d'appels, d'aveux et de tristesse ! »⁵. Rien ne fait plus référence au chant, il ne reste que les « clameurs »⁶ de ceux qui ont tout perdu. Le lecteur comprend alors mieux pourquoi le personnage échoue lors de la remontée.

¹ *Ibid.*, p. 1242.

² M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 33 : Vos deuils sont un tumulte et vos cœurs un vacarme, / Vous vous tordez les bras, vous tombez à genoux, / Le passé vous poursuit, le futur vous alarme ».

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* : « Vous poussez des clameurs, vous cherchez un abri / Contre le désespoir dans un torrent de larmes ! »

Quatrième partie :

Descentes

Introduction à la quatrième partie

La plongée dans le silence

Orphée fait alors face à une nouvelle difficulté, que le bruit, le cri ou le dérèglement de l'harmonie entraînent avec eux le silence. Il s'agit certainement de l'élément qui le met le plus en danger. D'ailleurs, le silence n'envahit pas exclusivement Orphée : c'est l'ensemble d'un genre qui est affecté par une profonde redéfinition du chant poétique. En effet, depuis le Romantisme allemand, la poésie explore les possibilités (ou les impossibilités) de la parole poétique en ce qu'elle peut se heurter à une incapacité à nommer, aboutissant parfois aux confins du silence :

L'indicible constitue l'horizon de la parole, le seuil autour duquel gravite la poésie. Sa présence est constante : dans le voisinage des morts, invités parfois à la table des vivants, dans les choses de la mort qui côtoient le quotidien, dans les souffles et dans la nuit de l'espace intérieur du monde, « presque » accessible aussi par la dynamique ascensionnelle de la prière, par les degrés du chant et dans la musique.¹

Des poètes font alors de la musicalité du texte poétique un moyen de toucher à l'indicible, parfois jusqu'à l'hermétisme. Il y aurait cependant une grammaire du silence, qui permet de rendre visible les incertitudes de celui qui affronte l'absence des mots pour mieux dire cette difficulté à dire qui éclot dans le mutisme.

Les traces du silence à la surface du texte sont alors une nouvelle épreuve pour le poète qui se dit héritier d'Orphée. Comme le personnage a pu descendre aux Enfers et affronter la mort, le poète moderne et contemporain brave la difficulté à dire. Certains en font même une condition de l'écriture poétique, comme Hermann Broch, chez qui « d'abord la langue est née dans l'indicible » (« erst im Unaussprechbaren wird Sprache geboren »²). Rilke, qui se confronte à la difficulté à dire pendant la rédaction des *Carnets de Malte*, trouve dans le silence la réponse à ce qui lui résiste dans l'espace de la prose³ :

Tout en se délimitant par rapport au silence, l'écriture poétique en indique l'étendue illimitée : c'est un commencement infini, toujours au seuil de ce qui se passe de paroles : le poète dépasse les derniers lieux habitués par la parole pour s'aventurer dans l'inexprimable.⁴

Il s'agit alors d'intégrer le silence à la page blanche pour mieux rendre visible les difficultés à dire, cette fuite du sens et du mot. Silence et indicible se rejoignent peut-être par leur

¹ F. Barbotin, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, op. cit., p. 18.

² H. Broch, *Gedichte*, op. cit., p. 150.

³ On retrouve parfois cette problématique dans sa correspondance, notamment dans sa lettre à Clara du 23 octobre 1907 où il entreprend de décrire le tableau de Cézanne, *La Femme au fauteuil rouge*, et se heurte à l'ineffable : « plus que jamais, les mots m'ont semblé exclus » (op. cit., p. 121).

⁴ Frédéric Barbotin, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, op. cit., p. 11.

proximité, puisqu'ils sont tous deux « sans forme, sans consistance, sans limites précises »¹, poétique de la fuite en somme, qui se définit en premier lieu par la négation du dire et du son :

Comment délimiter alors le silence ? Proche de l'indicible, il possède d'évidentes affinités avec l'ineffable, l'innommable et l'inexprimable. Le silence et l'indicible appartiennent en quelque sorte ensemble, se recourent, s'enchevêtrent, car l'indicible conditionne le silence. Dévoilant au langage son incapacité de dire, l'indicible confronte le langage aux limites de son pouvoir d'expression et lui suggère l'existence d'un au-delà de la parole qui reste pour lui inexprimable. Quasi synonymique de l'ineffable, de l'innommable, de l'indescriptible ou de l'indéfinissable, l'indicible met à la surface ce qui se soustrait au langage, ce qui se déroberait à l'expression langagière. Révélateur d'une transcendance qui dépasse le langage et qui lui échappe, l'indicible épuise les capacités énonciatives du langage, le fait taire et le condamne à un silence qui n'est pas un choix, mais la marque d'une impuissance langagière irrémédiable.²

Si le silence a toujours fasciné le poète, il n'en reste pas moins qu'il est surtout interrogé à partir de la moitié du dix-neuvième siècle, jusqu'au vingtième, souvent considéré comme « le siècle par excellence du silence »³. Cette conception de la poésie comme alliance du son et de son absence, naît chez Mallarmé⁴. Rimbaud quant à lui entend écrire « des silences, des nuits, [noter] l'inexprimable. », « fixer des vertiges »⁵, répondant à une crise de l'écriture poétique : « *Je ne sais plus parler !* »⁶. Impossibilité à écrire, à dire, qui se crie à l'exclamative encore et non pas sous forme muette, la transition d'un « je » encore en possession de ses moyens vers un moi devenu silencieux se faisant sous couvert d'un changement typographique, avec l'italique. Est-ce la marque du silence dans la poésie rimbaldivienne ? Cette tension entre une parole qui se dit tue et qui pourtant s'écrit encore structure le questionnement du sujet lyrique fasciné par Orphée, celui qui a affronté le silence des Enfers et qui en a ramené l'expérience de l'indicible de la mort.

Dans un premier chapitre, nous étudierons donc la progression du silence dans certaines réécritures consacrées à Orphée, en soulignant comment l'enfouissement du personnage aux Enfers accompagne sa progression aux confins du chant. Ensuite, dans un

¹ *Ibid.*, p. 11.

² A. de la Motte, *Au-delà du mot, Au-delà du mot – Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, LIT Verlag, 2004, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 30. Pour A. Mura-Brunel et K. Cogard, « c'est sans doute le XXe siècle qui a conféré à l'indicible et au silence un pouvoir et une légitimité inouïs. Dès lors, il devient possible de penser le silence et de le considérer comme une obsession de la modernité (S. Beckett, M. Blanchot, G. Steiner, P. Quignard, C. Juliet). » (*Limites du langage : indicible ou silence, op. cit.*, p. 5).

⁴ Pour B. Marchal, « la musique mallarméenne » est une « musique du silence, musique des mots » (*Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, p. 94), tandis que pour Meschonnic il est toujours davantage question « de silence plus que de musique » (*Mallarmé, Ecrits sur le livre*, Paris, Editions de l'Eclat, 1985, p. 31) dans l'œuvre de Mallarmé, idées que rejoint Annette de la Motte : « Grâce à Mallarmé, le silence se fait pour la première fois entendre, il s'empare de l'écriture, y résonne, conduisant l'écriture dans une nouvelle sphère » (*Au-delà du mot, op. cit.*, p. 4). Elle évoque aussi « l'ère du silence » (*Ibid.*, p. 42), qui fait du texte une « poésie de l'absence » (*Ibid.*, faisant référence à Lemaître, *La Poésie depuis Baudelaire*, p. 39).

⁵ A. Rimbaud, *Poésies, op. cit.*, p. 192.

⁶ *Ibid.*, « *Matin* », p. 202.

deuxième chapitre, nous nous interrogerons sur le désenchantement du personnage et surtout de sa mélodie, qui parfois frôle l'impuissance dans notre corpus. Enfin, le troisième chapitre s'intéressera à la place du personnage dans la poésie d'un siècle qui affronte douloureusement l'indicible, lié à l'expérience douloureuse des tranchées tout d'abord, des camps de concentration et d'extermination ensuite.

Chapitre 1 : La marche du silence

Decrescendo sur la poésie moderne

Nombreux sont les poètes qui font vœu de silence à cette période. Or quand le poète *perd* sa voix, il ne lui semble pas possible de la retrouver : « ce n'est pas comme égarer un objet qui, hors de portée, n'en continue pas moins d'avoir une existence séparée, c'est littéralement faire l'expérience d'un non-être »¹. L'angoisse retient alors celui qui en perçoit les plus grands dangers, comme Jouve dans *En miroir* : « je suis soumis à la torture du silence »². Les poètes de notre corpus qui jouent sur « la corde du silence » (« Die Saite des Schweigen »³) prennent alors le risque que Poussin, déjà, avait pu entrevoir dès *L'Inspiration du poète* où la lyre est représentée sans cordes⁴ : celui de voir le personnage se confronter à l'aphonie. Ce n'est d'ailleurs pas seulement Orphée qui subit de plein fouet la progression du silence, ce sont toutes les créatures qui incarnent le pouvoir du chant, comme les sirènes de Kafka qui dans l'une de ses nouvelles plongent dans le mutisme : « Et effectivement les puissantes chanteuses ne chantaient pas, quand Ulysse arriva » (« Und tatsächlich sangen, als Odysseys kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht »⁵). Le silence de ces créatures « inhumaines »⁶ serait-il aussi dangereux que le chant lui-même ? Et comment combattre le silence de celles qui « Savent de mortelles chansons »⁷ chez Apollinaire et qui ne sont plus capables chez Kafka de pousser la mélodie ? Le silence des sirènes étant chez lui une « arme » (« Waffe »⁸), on peut se demander dans quelle mesure la montée du silence autour du personnage d'Orphée déstabilise la représentation de celui qui incarne le chant et la poésie.

I. La descente dans le silence

Lorsqu'il s'engage aux Enfers, Orphée prend son plus grand risque : celui d'affronter un monde où sa mélodie pourrait ne pas rencontrer l'écho qu'elle suscite à la surface de la terre. Le son, et surtout son contraire, le silence, sont omniprésents dans l'histoire originelle.

¹ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 16.

² P.-J. Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 12.

³ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

⁴ Voir à ce sujet l'analyse de Bonnefoy dans *Dessin, couleur et lumière*, op. cit., p. 132. L. Tibi précise que « l'instrument sans la musique serait l'amputer d'une dimension importante » (*La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 16).

⁵ F. Kafka, *Erzählungen*, op. cit., p. 245.

⁶ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 168.

⁷ *Ibid.*

⁸ F. Kafka, *Erzählungen*, op. cit., p. 245.

La descente aux Enfers, en effet, est une plongée dans le mutisme des morts, qui interroge les limites du chant et les possibilités du poète. On comprend alors mieux pourquoi cet épisode rencontre autant de succès dans le cadre de la réécriture, à un siècle qui, nous le verrons, interroge la puissance du poème.

1. L'écriture comme descente aux Enfers

La descente aux Enfers est un geste fondateur, qui fait du poète un être à part. Mais « Seul celui qui va aux Enfers retrouve Eurydice ! »¹ De tous les épisodes du mythe d'Orphée, il est de loin le plus repris, devant la mort d'Orphée, l'enchantement de la forêt ou encore l'expédition des Argonautes. La descente aux Enfers met en effet en jeu les capacités du poète : elle lui demande de chanter, de défier les dieux et les limites de l'humain, elle exige aussi de trouver en Eurydice l'inspiration initiatrice de ce mouvement impossible. Pour Hermann Broch, la mort est essentielle dans l'écriture poétique car elle « réside dans la faveur extatique de toute œuvre d'art »², qui décrit « la force poétique de la mort »³, fusion des contraires (vie et mort, ombre et lumière, singulier et pluriel) :

Dans la mort, en effet, tout le simultané est celé, tout le simultané de la vie et de la poésie est conservé dans son abolition universelle ; la mort est remplie du jour et de la nuit qui se pénètrent mutuellement pour former la nuée doublement colorée du crépuscule ; oh ! la mort est remplie de tout le Multiple qui procède de l'Un, qui se referme en elle en une nouvelle unité, elle est remplie de la sagesse grégaire du commencement et de la connaissance solitaire de la fin [...] : seul celui qui accepte la mort est capable de fermer le cycle de la condition terrestre, seul l'œil de celui qui cherche l'œil de la mort, ne se trouble pas lorsqu'il doit regarder le néant [...] et celui-là seul qui plonge dans le néant, entend résonner la harpe de cet instant où le terrestre doit s'ouvrir sur cet immense inconnu⁴

Dans *La Mort de Virgile*, le personnage agonisant écoute « la harpe de cet instant » et se rapproche d'Orphée, alors qu'il se rapproche de la fin. Dans le chapitre « Le Feu – La descente », le parallèle avec le chantre thrace est explicite. Virgile, au moment de mourir, s'engage aux côtés du personnage qui habite « au-dessous de la surface de la poésie »⁵, en quête de

simples paroles, qui, en vertu de leur proximité de la mort et de leur connaissance de la mort, possèdent le pouvoir de frapper à la clôture qui enferme le prochain, d'apaiser son angoisse et sa cruauté et de le rendre accessible à un secours authentique⁶

Lors de la descente aux Enfers et de l'écriture poétique se joue la recherche du langage, tout en éprouvant le désespoir de celui « qui a éprouvé l'impuissance de l'artiste à accomplir son

¹ S. Kierkegaard, cité par L. Cellier, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », *op.cit.*, p. 149.

² H. Broch, *La Mort de Virgile*, *op. cit.*, p. 79.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶ *Ibid.*

devoir »¹. Cet épisode fonde un rapport complexe au poème, au point que chez un poète comme Pierre Emmanuel, « Toute création originelle commence par une descente aux Enfers, une confrontation avec les puissances sombres : c'est du profond de l'abîme que l'esprit s'élance vers la hauteur »². Le déterminant marquant la totalité, mais aussi l'emploi du présent de l'indicatif, souligne l'importance pour le poète de répéter ce geste ancestral, « confrontation » avec l'ombre des Enfers, mouvement vers le bas (« descente », « profond », « l'abîme ») puis vers le haut (« s'élance », « vers », « la hauteur »). Dans cette perspective, la descente aux Enfers est une descente en soi-même où le poète puise ses ressources. Rilke utilise d'ailleurs une métaphore similaire dans ses *Lettres à un jeune poète*, lorsqu'il enjoint le jeune Kappus à « alle[r] en soi » (« Gehen Sie in sich »³) et à se risquer à « cette descente » (« diesem Abstieg »⁴) :

Allez en vous-même. Cherchez la raison qui vous commande d'écrire ; examinez si celle-ci étend ses racines jusqu'aux profondeurs les plus extrêmes de votre cœur ; posez-vous la question si vous devriez mourir si l'on vous refusait d'écrire. Avant tout, demandez-vous à l'heure la plus calme de la nuit : *dois-je* écrire ? Creusez en vous-même à la recherche d'une réponse profonde. Et si elle était positive, si vous faisiez se rencontrer cette sérieuse question et un puissant et simple « je le dois », alors construisez votre vie selon cette nécessité ; votre vie, jusque dans ses heures les moins importantes et les plus insignifiantes, doit être le signe et le témoin de cette exigence.⁵

Le réseau isotopique de la descente parcourt l'ensemble de cette lettre, notamment avec la répétition de l'adjectif *tief* (profond). Rilke enjoint son jeune interlocuteur à chercher « en soi » une force qui pourra être ensuite extériorisée en une énergie poétique, geste qui s'accompagne d'un mouvement vertical. Le lecteur saisit alors l'importance du mythe d'Orphée dans son œuvre, qui revient à deux reprises. Toutefois, dans « Orphée. Eurydice. Hermès », il n'est pas question de descendre, mais bien de remonter, mouvement vers le haut qui coïncide avec l'écriture. L'épouse du chanteur thrace est quant à elle représentée « en elle » (« in sich »⁶), comme dans la lettre citée ci-dessus, parce qu'elle redescend aux Enfers :

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht

¹ *Ibid.*

² P. Emmanuel, *Qui est cet homme ?*, op. cit., p. 154.

³ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 26 et 28 : „Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. Dieses vor allem: fragen Sie sich in der stillsten Stunde Ihrer Nacht: muß ich schreiben? Graben Sie in sich nach einer tiefen Antwort. Und wenn diese zustimmend lauten sollte, wenn Sie mit einem starken und einfachen - Ich muß' dieser ersten Frage begegnen dürfen, dann bauen Sie Ihr Leben nach dieser Notwendigkeit; Ihr Leben bis hinein in seine gleichgültigste und geringste Stunde muß ein Zeichen und Zeugnis werden diesem Drange.“

⁶ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 490.

nicht zu erkennen war. Er stand und sah,
wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.¹

Mais au loin, dans l'ombre devant la clarté de la sortie,
se tenait quelqu'un dont on ne pouvait
reconnaître le visage. Il était là et vit
comment sur le ruban d'un sentier de prairie
d'un regard plein de tristesse le dieu des messagers
se tourna en silence, pour suivre la silhouette
qui repartait déjà sur ce même chemin
le pas entravé par de longues bandelettes,
incertaine, légère et sans impatience.

Les derniers vers du poème rilkeén reprennent des vers de la sixième strophe, où Eurydice était déjà représentée comme « incertaine, douce et sans impatience », signe que pour elle le temps s'est arrêté aux Enfers et que sa destinée appartient toute entière à cet espace vers lequel elle revient. Le silence autour des personnages dans ce poème est pesant. Rilke réduit au maximum le discours direct : nous n'entendons pas Orphée et Eurydice ne prononce qu'un seul mot, en italique, « *Wer?* »² (« *Qui ?* ») Le silence règne en maître au royaume des morts, ce qui condamne le chantré thrace à l'échec.

La descente aux Enfers est une mise à l'épreuve, dans le mythe antique comme dans ses versions plus récentes, mise à l'épreuve d'Orphée et du chant, de la poésie. Elle représente l'apprentissage de l'écriture poétique³. Cette représentation du chantré thrace parcourt la littérature depuis l'Antiquité⁴. L'important réside dans le geste de la descente, mais aussi de la

¹ *Ibid.*, p. 491.

² *Ibid.*, p. 489.

³ Au-delà de l'image que véhicule le récit mythique, on notera que depuis le Moyen-âge Orphée est d'ailleurs un exercice de style : on demande aux étudiants d'écrire *à la manière de* des poèmes mettant en scène des figures mythologiques, notamment Orphée (J. Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, *op. cit.*, p. 198-199). L'exercice, bien que scolaire, se perpétue pendant de nombreux siècles. Réécrire le mythe d'Orphée au vingtième siècle appartient aussi à cette tradition.

⁴ Dans l'Antiquité, Orphée est considéré comme « un sage, un maître et un éducateur » (Jean-Michel Roessli, « De l'Orphée juif à l'Orphée écossais : Bilan et perspectives », dans Friedman, *op. cit.*, p. 324-325), qui « énonce la vérité » (*Ibid.*, p. 325). Au Moyen-âge, l'itinéraire d'Orphée aux Enfers prend déjà une dimension initiatique (Pour Durand (« Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », *op. cit.*), c'est d'ailleurs un des mythes les plus récurrents), et le poète l'accomplit dans une perspective à la fois religieuse et intellectuelle (J. Friedman, *op. cit.*, p. 175 : « Virgile, Orphée et Dante étaient tous des poètes qui avaient accompli le voyage en enfer et étaient revenus pour parler des mystères qu'ils y avaient vus. Pour le chrétien, ces histoires étaient particulièrement instructives, parce qu'elles lui permettaient d'accomplir ce voyage par procuration plutôt que de le vivre comme punition des péchés commis ici-bas. »). Le Romantisme reprend cette représentation, notamment chez Ballanche : « Orphée reçoit en Thrace la révélation primitive venue de l'Inde et de l'Égypte et c'est lui qui la transmet à la Grèce, enseignant que les mythes légués par la tradition universelle sont les symboles des vérités religieuses. L'épopée d'Orphée est finalement une épopée de l'humanité : Orphée est le chantré des vérités sur le monde, le médiateur qui transmet aux hommes la Sagesse des dieux » (*Ibid.*, p. 30). Selon Ballanche, Orphée « reçoit », c'est-à-dire devient le réceptacle d'un enseignement « primitif », premier, qui lui ouvre les portes des mythes, de la tradition et « des vérités religieuses ».

remontée¹, qui est un retour vers la vie, un geste vers la connaissance de la mort, pourtant impossible, que l'on retrouve notamment chez Roger Munier, qui représente un Orphée « hanté par l'invisible qu'il foula, par sa nuit, maintenant refermée sur Eurydice »² :

*Il avait eu accès au règne souterrain, en avait forcé une à une les portes, par le pouvoir du chant. Il comprit qu'il ne pouvait taire le message qui en dirait les mystères dans une parole elle aussi tout autre, comme à l'inverse du chant, dans une parole sévère, vouée au seul éloge de l'invisible.*³

En transmettant le récit de ses aventures aux hommes, Orphée leur permet de s'initier à la fin qui sera la leur. La descente aux Enfers est ainsi bien un apprentissage, qui mène à l'écriture. Le chantré thrace entend alors nous « enseigner l'invisible »⁴ :

J'aiderai mieux ceux qu'on nomme à juste titre les « mortels », en tournant leurs pensées vers une autre conquête que celle de la seule apparence, au moins vers une autre approche : celle de l'énigme sous-jacente qui mine sourdement ce qui est et, par une route souterraine, conduit toutes choses vers la mort. L'invisible a son lieu ultime dans la mort. Il y est à jamais gardé, sous la vigilance d'Hadès l'Invisible, qui règne sur les ombres. C'est là comme son refuge, s'il n'est pas d'autre lieu pour lui dans le visible où nous sommes et qui l'offusque. S'il ne peut être que pressenti, et avec peine, dans l'apparence. Car il n'y *est* pas. Il nous hante, à certaines heures même nous laisse sans repos, mais comme ce qui n'est pas. Ainsi je vous le dis : ne craignez pas la mort où se dénoue l'énigme, inaccessible aux vivants. Là où sont les morts est la fin de l'énigme qui nous tourmente. La sagesse est d'oublier le monde et ses prestiges et de préparer, dans une vie pure et libérée du sensible, le dernier voyage...⁵

Lorsqu'Orphée prend la parole après la mort d'Eurydice dans la *Cantate*, c'est pour rappeler à son auditoire les modalités de l'existence, les délivrer de cette « énigme » « inaccessible », et leur apprendre à mourir. Orphée ne chante plus, il « *se reprit à parler* »⁶, un mode d'expression qui convient davantage au message qu'il délivre. En effet, pour Orphée, le chant « n'est que d'en haut et ne dit rien que d'en haut et en terme d'en haut »⁷, tandis que la parole va pouvoir tenter de fixer « le secret comme secret »⁸. L'expérience de l'Hadès rejoint alors une exigence, celle de la verbaliser : « *il ne pouvait taire* ». Commence alors l'initiation de

¹ F. Rétif, « Le retour des Enfers, Ingeborg Bachmann en quête d'une autre écriture », *op. cit.*, p. 142.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 89. Le verbe *enseigner* est aussi répété à plusieurs reprises à la page 88.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ *Ibid.*

« ceux qu'on nomme à juste titre les "mortels" »¹ et le sujet lyrique devient un disciple du chantre thrace :

Je voudrais vous enseigner le secret comme secret, maintenant que je l'ai reconnu pour mon malheur. Car tout de même j'ai foulé l'empire invisible d'Hadès. J'en connais les chemins, les détours. J'en ai conjuré le terrible, presque de bout en bout. Dans la ligne du chant, je n'ai pu qu'y rejoindre Eurydice comme ombre, et sans jamais la retrouver comme Eurydice, mon chant vivant. Mais j'ai fait le parcours. Il est toujours présent à ma mémoire, comme parcours de ténèbres. Je veux vous enseigner le parcours, à vous qui ne le ferez qu'en un sens, et sans rien prétendre rapporter de là-bas, sans jamais revenir.²

Réécrire ce mythe, c'est alors répéter ce mouvement originel où Orphée initie à une connaissance qui n'est que *reconnaissance*, et que le voyage aux Enfers a pu lui enseigner. Dans *Orphée – Cantate*, Orphée est d'abord « instruit par le vent de Thrace »³, puis durant l'expédition des Argonautes il « appri[t] donc aux hommes qui [l']entouraient les plus redoutables mystères »⁴. Il transmet un savoir : « Les hommes pressentent ce pouvoir du chant et le soutien qu'il leur apporte. [...] Ils ont besoin du chant pour cet oubli qui délivre et permet les grands desseins »⁵. Dans sa bouche, le chant « apporte » quelque chose aux hommes qui en ressentent le « besoin ». L'échange est fondé sur la nécessité, qui voit dans l'écoute un impératif de la vie sur terre. L'itinéraire vers le centre de la terre, décrit avec précision⁶, mérite alors d'être partagé avec le monde.

La mort est alors chez Pierre Emmanuel comme chez Roger Munier un « parcours »⁷ qui nécessite une bonne préparation : « Il faut s'y préparer dès le temps, quand rien justement n'y porte, quand la vie frémissante et agile en détourne puissamment nos pensées »⁸. C'est précisément parce « La vie nous égare »⁹ et qu'elle est « trompeuse »¹⁰ que l'enseignement d'Orphée est précieux. L'espace du mythe est alors un lieu où le poète se confronte à sa propre disparition, puisque descendre aux Enfers, c'est apprendre à mourir et créer cette mort personnelle tant désirée par le Malte des *Carnets* de Rilke et qu'évoque Blanchot dans

¹ *Ibid.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Voir les pages 66 et 67, 69 à 71.

⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁸ *Ibid.*, p. 88-89.

⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰ *Ibid.*

L'Espace littéraire, qui cherche à trouver « le sens de la mort humaine, imprégnée d'humanité »¹. La poésie de Jouve prend le risque de cet apprentissage², notamment dans des textes comme *Innominata* où « Tu me vois nu. J'accepte de mourir »³, tandis que la descente aux Enfers représente pour Pierre Emmanuel le « triomphe de ce mutisme intérieur dont le vertige prend l'homme dès qu'il fait sienne la fatalité de la mort »⁴. Le vrai exploit d'Orphée se tient là, dans l'apprentissage de sa propre mort, mais aussi dans le dire de cette mort.

Ainsi, la réécriture devient l'espace du maître et de l'élève. L'Orphée de Rilke est d'ailleurs, avant celui de Roger Munier, « professeur » (« Lehrer »⁵), qui « connaît les morts » (« kenn[t] die Toten »⁶), « connaît les pertes de la terre » (« der Erde, wer kennt die Verluste »⁷) et délivre une vérité sur le genre poétique :

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehr,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein.⁸

Le chant, comme tu l'enseignes, n'est pas désir,
ni incitation à ce que l'on pourrait encore atteindre enfin ;
le chant est existence.

La voix est ce qui définit *l'être*, ce fameux *Dasein* délicat à traduire⁹. Orphée est présenté comme celui qui porte un chant *existentiel* (« Dasein »). Cette mélodie délivre une vérité dans *Les Sonnets*, c'est pourquoi le sujet lyrique s'adresse à son disciple à la tournure interrogative, comme à la strophe précédente :

[...] Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?¹⁰

[...] Mais comment, dis-moi, peut
le suivre un homme avec cette étroite lyre ?

¹ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 218.

² Voir notamment Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 297.

³ P.-J. Jouve, *Les Noces*, *Œuvres*, t. I, Paris, Mercure de France, 1987, p. 563.

⁴ P. Emmanuel, *Poésie, raison ardente*, Paris, Egloff, 1948, p. 19.

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 688 (I, 21).

⁶ *Ibid.*, p. 685 (I, 16).

⁷ *Ibid.*, p. 696 (II, 2).

⁸ *Ibid.*, p. 676 (I, 3).

⁹ Rilke rejoint ici ce que L. Tibi appelle la « conception de la vocalité comme révélation de l'être » (*La Lyre désenchantée*, op. cit., p. 50), qu'elle analyse chez Senancour, Stendhal et Nerval.

¹⁰ *Ibid.*

ou à la fin du deuxième quatrain : « Mais quand *sommes-nous ?* » (« Wann aber *sind wir ?* »¹). Orphée serait-il alors celui qui peut répondre aux interrogations du sujet ? Ces questions restent sans réponse, interrogeant les capacités de l'homme à saisir le monde qui l'entoure.

2. Le silence des Enfers

Dans les réécritures de notre corpus, encore plus qu'auparavant, l'entrée aux Enfers coïncide donc avec une méditation sur la place du chant, du verbe et du silence. Orphée descend dans « un marais odieux » (« palus inamabilis »²), « vaste et silencieux royaume » (« vastique silentia regni »³), « au milieu d'un profond silence » (« per muta silentia »)⁴, « enveloppé d'un épais brouillard » (« caligine densus opaca »⁵), qui étouffe les sons. En pénétrant aux Enfers, Orphée affronte ainsi l'envers de lui-même, puisque le personnage se caractérise par le chant, la mélodie, la vie, tandis que ce lieu les absorbe⁶. La descente aux Enfers est une descente dans « Le chant de l'immense nuit »⁷. Le royaume des « nobles / et taciturnes morts »⁸ se caractérise avant tout par l'absorption du son, dans un univers minéral où la vie n'a plus aucune emprise. Ce sont en effet « les vallées / où meurt le chant »⁹ :

Muré en dieu
crispé sur l'effrayante aurore
plomb d'épouvante et de péché Orphée descend
étourdi par la tumultueuse odeur de l'Œil tranquille
jusqu'au fond de ce puits grouillant comme l'espoir
et cimenté de chairs aimées [...] ¹⁰

¹ *Ibid.*

² Virgile, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 148.

³ Ovid, *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 512.

⁴ *Ibid.*, p. 512.

⁵ *Ibid.*, p. 512.

⁶ E. Sérís, « Les Figures de la mort dans la poésie d'Ange Politien : Orphée et le royaume du silence », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 49 : « Confrontée à la parole poétique, qui est mouvement et musique, rythme et son, la mort n'est plus qu'immobilité et silence. »

⁷ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 24.

⁸ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

Le personnage, « muré en », signe de son enfermement¹, fait alors face à « Une immobilité vertigineuse en lui »² et « nie les confins de son cri ». Par l'emploi de la négation, le silence pointe alors, « dans l'éther de son chant »³. Dans *Hymnes orphiques*, la mort est un moment paradoxal où le sujet fasciné par le silence bute sur l'anaphore de « quand » :

Quand la musique de mes yeux se sera tue
quand mon Ombre descellera le jour de pierre
quand mes mains ne feront plus obstacle aux nuées
quand mon ouïe s'effacera parmi les astres
quand les cieux oubliés ma bouche ensableront⁴

La strophe s'ouvre sur la mention du silence, avec le verbe *se taire*, et se referme sur la métaphore de l'ensablement, qui figure la progression du mutisme. Le rythme créé par l'anaphore met en valeur la descente dans le silence, jusqu'à l'ensevelissement du corps, qui aboutit dans l'adverbe de temps : « Jamais : O nom terriblement muet du monde / que je fus qui ne fut jamais car Je est mort »⁵. La négation du moi et l'utilisation du passé simple referment le texte, jusqu'au silence du blanc typographique. Le silence règne en maître dans l'« Au-delà du silence »⁶ qui devient un horizon : « Et le silence tout à coup devient le ciel »⁷.

Les adresses du jeune époux à Hadès dans l'*Orphée* de Marie-Jeanne Durry mettent en valeur cette idée : il est d'abord « maître nocturne »⁸, « Roi des nuits, prince des métaux »⁹, « roi des morts »¹⁰, puis Orphée précise la portée de son silence, lui qui est « Taciturne parmi les mânes »¹¹. Ce « Dieu muet »¹² règne sur un royaume aux contours indéfinis, comme ceux

¹ Nous pensons notamment à l'expression « se murer dans le silence », mais aussi à l'emploi de la préposition « en » qui le renferme dans un espace circonscrit, tandis que la mention du verbe murer, au participe passé, mode non-personnel, semble figer l'instant.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 74.

⁷ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 134.

⁸ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 31.

qui le peuplent : « là-bas, dans les bruits qui cessent »¹. De même, Hermès, dans « Orphée. Eurydice. Hermès », est « silencieux » : les divinités de l'Hadès sont elles plongées dans le silence, qu'elles ne brisent qu'épisodiquement, au contact d'Orphée. Les Enfers seraient donc le lieu par excellence où le son s'atténue et où la musique des sphères n'a plus cours, comme chez Desnos. Dans « Méaventure d'Orphée » de Cocteau, le personnage évolue alors « au bord du fleuve de silence / Où des fantômes croient attendre un tribunal »². A la surface de la terre peut s'épanouir le son, à l'inverse de l'Hadès. Ainsi, le « séjour muet »³ de Marie-Jeanne Durry est avant tout caractérisé par la négation, l'adverbe « plus », qui souligne le mouvement de perdition qui a eu lieu de l'un à l'autre : « Tu règnes sur ce qui n'est plus »⁴, car « Tu ne sais que l'envers du monde »⁵. Orphée regrette alors :

Hélas les sons où s'apprivoisent
Les monts inertes et les loups,
Hélas les baisers, et le goût
Du monde qui rougit ma bouche !
Je ne venais pas en vainqueur !⁶

Le son est associé à la vie, avec l'élaboration d'un réseau de correspondances entre l'ouïe et le sens du « goût », au troisième vers. Orphée oppose d'un côté le monde des vivants et celui des morts, qui se caractérise encore une fois par la négation au dernier vers. La rime entre « vainqueur », « rigueur » et « stupeur », aux strophes précédentes, souligne la difficulté pour Orphée d'enchanter les Enfers, ce lieu imperméable au son, grâce à son chant. Car alors qu'il « frapp[e] du poing », personne ne réagit :

J'ai frappé du poing : sous le choc
Seul j'ai frémi. Courbé, j'avance,
Ah quelle soif de ton visage
Dans l'informe nuit des enfers !⁷

L'écho sonore, de *frapper* à *frémir*, avec la répétition du son [fr], met en valeur l'absence de mouvement déclenché par ce geste aux Enfers. Seule l'exclamation manifeste ce frémissement. Orphée est bien « seul », à l'initiale du vers, car « Rien ne bouge »⁸ en ces

¹ *Ibid.*, p. 58.

² J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 633.

³ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*

lieux. Orphée ordonne alors au dieu : « Hume, touche, goûte, vois »¹. Le vers s'achève et il manque pourtant un sens essentiel pour un mythe tel que celui-ci : l'ouïe. Hadès ne devrait-il pas *écouter*², aussi ? Tandis qu'Orphée s'adresse au maître des lieux dans le texte de Marie-Jeanne Durry, il oppose le royaume des vivants et des morts par leur rapport au son :

Connais-tu la chair et le fruit
Qui se gonflent dans la lumière ?
Tu règnes sur les corps détruits,
Sur les fantômes sans matière
Et sur le mutisme des pierres.³

L'Hadès est un lieu marqué par l'absence, avec la négation lexicale (« sans ») et l'adjectif verbal « détruits » et du nom « mutisme », tandis que la surface est caractérisée par la vie, symbolisée par la référence au « fruit » et à la « chair ». La « lumière » du deuxième vers rappelle le « marbre obscur de vos tables »⁴, deux strophes plus haut, et qui renvoie évidemment aux ténèbres des Enfers. Marie-Jeanne Durry établit ainsi un parallèle entre le silence et l'ombre, par opposition au chant et à la lumière, qui traverse l'ensemble de son *Orphée*.

De la même manière, l'Hadès de Roger Munier est un « lieu seulement de sourdes ténèbres qui la retient »⁵, un « obscur royaume de mutisme et d'ombre »⁶ où « seul le son peut prendre forme »⁷. Dépourvus de la vue (« sourdes ténèbres », « obscur » et « ombre ») et l'ouïe (« sourdes » et « mutisme »), les morts sont ainsi définitivement coupés du monde des vivants. Happée par les Enfers, Eurydice se trouve alors dans les « profondeurs où ils règnent dans l'absolu silence »⁸. Roger Munier insiste sur la valeur de ce silence : unique, pur, indétrônable. Certes, la mélodie du chantre thrace possède encore son pouvoir enchanteur dans l'Hadès, puisqu'Orphée peut envoûter les divinités qui le peuplent⁹, mais les Enfers n'en restent pas moins inaccessibles au chant : « *Il ne fut jamais, sinon dans ses traces que tu*

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Le dieu précise pourtant, dans la deuxième section d'*Orphée* : « Le Dieu t'écoute, Orphée » ; « Le Dieu répond. Le Dieu muet répond à l'homme. » (*Ibid.*, p. 31).

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, Paris, Editions Lettres Vives, 1994, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹ *Ibid.*, p. 67 : « *Il y a des gardiens autour d'elle, mais si tu les apaises par ton chant, ils te laisseront approcher pour en boire* ». *Ibid.*, p. 68 : « *Déjà mon chant eut raison des gardiens de la source et du vieux passeur avare* ».

voulais conjurables, la matière de ton chant »¹. La mélodie ne pénètre pas ce « domaine interdit aux vivants »², l’adverbe négatif « jamais » soulignant l’improbabilité de leur rencontre. Les Enfers sont alors « un lieu nul et désolé »³, autrement dit un espace qui se caractérise par la négation, « le contraire d’un lieu »⁴. Tout comme le silence est l’envers du son, les Enfers sont l’envers du monde, éternellement séparés du royaume des vivants (ils sont « de l’autre côté »⁵). Orphée s’étonne alors :

Est-ce le monde encore ? Je ne vois ni n’entends, mais je sens une confuse,
évanescence présence. C’est le monde peut-être, mais comme s’il n’était plus perçu
ni réel. Ou encore – et c’est plus redoutable – son insubstance.⁶

L’impossible description des Enfers commande la création de néologismes, comme « insubstance », qui vient confirmer qu’Orphée a quitté l’espace des vivants. On retrouve d’ailleurs cette image dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, pour qui les Enfers sont « fuyan[t] et vagu[e] »⁷. Le personnage, ne trouvant plus de repères familiers, s’attache ainsi à représenter les lieux qu’il explore avec un lexique pourtant sensuel : la vue d’abord, l’ouïe ensuite, signe que l’ombre qui règne aux Enfers est bien le pendant du silence. Privé de ces deux organes, Orphée en est alors réduit à une perception qu’il qualifie lui-même de « confuse »⁸, une sensation qu’il ne parvient pas à déterminer plus précisément : « moi je ne vois personne. Simplement, je sens, comme je sens Eurydice depuis qu’elle a disparu, comme je sens sans étreindre, dans une affreuse privation... »⁹. Cette *sensation* évoquée par l’Orphée de Roger Munier est essentielle dans la compréhension de la descente aux Enfers. En effet, ce qui nous est décrit ici est une expérience physique de la mort, au-delà des possibilités du corps humain, qui se confronte à l’indicible. Comment rendre compte d’un moment où l’être n’est plus ? La mort n’est alors pas seulement une « privation », terme-clé qui referme

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

pourtant la section avant de redonner la parole à l'autre voix d'*Orphée – Cantate*, mais l'expérience de cette *privation*, qui chez Roger Munier est d'abord physique¹.

Dans « La Caverne » de Desnos, cette privation sensuelle est liée au mouvement vertical des corps. Le sujet lyrique « descend »² en effet « dans les rochers », où « Le bruit du monde ici se dissout et s'endort » :

Voici dans les rochers l'accès du corridor,
Il descend, dans la nuit, au cœur de la planète.
Le bruit du monde ici se dissout et s'endort.
A son seuil le soleil et la lune s'arrêtent.

Eurydice est passée par là, voici son pied
Dans la terre marquée mais la piste se brise,
La phrase s'interrompt, le serment est délié,
Le cavalier se cabre et se fixe à la frise.

Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée,
L'éclipse est terminée et le ciel respandit
En nous rendant notre ombre et sa maison hantée.

Loin, derrière un fourré d'épines et de roses
La ménade s'endort dans le bois interdit.
Un nuage est au ciel comme une fleur éclore.³

Le lecteur n'entendra pas la mélodie du chantre thrace, et cette dernière ne parvient pas à retenir Eurydice, qui lui échappe. Cette « piste » brisée est alors le signe qu'Orphée a perdu en chemin l'étendue de ses pouvoirs, dans un poème où les deux amants ne peuvent se rejoindre, séparés par le blanc typographique entre les deux strophes, d'autant plus important qu'il marque le passage des quatrains aux tercets : « Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée ». L'utilisation de l'adverbe locatif « ailleurs », qui souligne l'éloignement d'Orphée et Eurydice (appuyé par leur place respective dans le vers : Eurydice à l'ouverture du deuxième quatrain, Orphée à la fin du premier vers des tercets), montre enfin que la mélodie du chantre thrace ne lui permet pas de rejoindre son épouse décédée. L'Hadès de Desnos est ainsi un franchissement des limites de l'humain : aller aux Enfers, c'est s'enterrer et découvrir un nouvel espace où le son n'a plus cours. En effet, l'assonance en [i] (« Voici », « corridor », « nuit », « bruit », « ici », « dissout ») et l'allitération en [s] (« Voici », « accès », « descend », « ici », « se », « dissout », « s'endort », « son », « seuil », « soleil », « s'arrêtent ») s'atténuent petit-à-petit, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la deuxième. De même, la mention des « rochers » au premier vers reprend leur caractère minéral,

¹ On note d'ailleurs l'importance des sens, ou encore du corps dans la description de la mort d'Eurydice chez Roger Munier. Elle est pour lui un « corps charnel » (*Ibid.*, p. 74) qui ne pouvait lui être restitué car en expérimentant les Enfers elle est devenue l'inverse de ce corps, « non charnelle » (*Ibid.*, p. 73). Alors que les autres versions, hormis celle de Jouve, sont en général pudiques, et ne mettent pas en scène le « cadavre » d'Eurydice (*Ibid.*, p. 58), Roger Munier n'hésite pas à nous le présenter : « Je t'ai perdue, mais je te retiens encore un instant, lourde absente, dans le poids mort de ton absence. Je ne peux croire à mon malheur et que ton corps ne soit bien qu'un cadavre entre mes bras. Il est toujours vivant pour moi, ne s'est absenté que pour un temps. » (*Ibid.*).

² R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1163.

³ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1163.

nécessairement lié au silence, puisque ce ne sont même pas des êtres vivants. Cette image est d'ailleurs présente dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry où le chantre de Thrace affirme : « Tu règnes [...] sur le mutisme des pierres. »¹. La roche incarne à la fois la fraîcheur, le mutisme et l'immobilité du corps mort : elle est un élément que le personnage masculin doit franchir pour retrouver sa femme disparue. Les Enfers sont « plus résistant que le roc »², construits sur « des blocs / De minéral rugueux et dense »³. De même, dans « Orphée. Eurydice. Hermès », Rilke décrit une « mine étrange » (« wunderliches Bergwerk »⁴), peuplée de « rochers / et de forêts vides » (« Felsen [...] / und wesenlose Wälder »⁵). La froideur de la pierre rappelle ici la roideur des corps, mais aussi leur impossibilité à produire du son, en rapport avec la vie

Cette métaphore du franchissement ou de la traversée se retrouve chez Roger Munier : « Je franchissais d'impalpables limites »⁶. Il n'est pas seulement question de sauver Eurydice dans l'épisode de la descente aux Enfers, mais bien d'explorer les tréfonds du silence, symbolisé par ce lieu mystérieux et inconnu. De même, dans *Eurydice désormais*, Muriel Stuckel fait des Enfers un espace « Embrum[é] entre ciel et terre »⁷ où

Nos mouettes intérieures
S'effacent peu à peu

En silence⁸

Muriel Stuckel joue avec le blanc typographique, séparant le silence du reste du texte. Le verbe *s'effacer* met en valeur la transition, du monde des vivants qu'incarnent les « mouettes » du deuxième vers à celui des morts. Les Enfers cristallisent un inimaginable rapport au son puisqu'il se tient dans un espace qui nous échappe :

Au-delà du seuil
J'irai

Entre les pages
Du silence⁹

¹ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 14.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 488.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 23.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 83.

L'absence de son et de lumière fonde les Enfers. Comme dans *Les Métamorphoses*, les mentions du silence se multiplient dans les textes de notre corpus. Les Enfers sont alors un espace où « La voix du bien-aimé ne vous pénètre plus »¹. Dans *Eurydice désormais*, la mort est associée à ce passage dans le silence. Les éléments sonores sont progressivement atténués depuis le moment de la morsure d'Eurydice, soulignant la fragilité de l'instant² : « Nous sommes si peu »³. Le son se meurt : « Les mots glissent / D'hier à demain »⁴ ; « Les mots s'étranglent »⁵ ; « Les échos se flétrissent »⁶. Le sujet lyrique en perd même l'essentiel : « Ma voix s'évapore »⁷ ; « Nos voix se suspendent »⁸.

3. S'initier au silence

Dans *Orphée – Cantate* comme dans les autres textes de notre corpus, la descente aux Enfers est « *initiatique* »⁹, car elle « *t'a révélé de grandes choses, au cours du sombre périple* »¹⁰. Or si la voix qui s'adresse à Orphée insiste particulièrement sur « *l'invisible* »¹¹, « *cet invisible* »¹², « *l'Invisible lui-même* »¹³, il est question de l'inaudible, puisqu'Orphée affronte là-bas les limites de ce chant, « *tour à tour subjuguant les Puissances* »¹⁴ face au silence des morts. De fait, « *Ta vie ne sera plus la même, Orphée* »¹⁵. Alors qu'il constate son

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 42.

² Le mot *fragile* est un terme-clé dans l'esthétique de Muriel Stuckel, qui le reprend à plusieurs reprises dans *Eurydice désormais*. Evoquant la morsure d'Eurydice, qui a lieu à l'« Aube fragile » (op. cit., p. 16), elle rappelle à l'être sa fragilité de tous les instants, « Notre souffle fragile » (*Ibid.*, p. 50), avec l'emploi de l'adverbe *peu*, qui revient lui aussi dans de très nombreux poèmes.

³ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 75.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

échec, le chantré thrace « accepte jusqu'au terme de rester happé par la nuit, son prisonnier... »¹. L'emploi des points de suspension marque son entrée dans le silence, appuyée dans la *Cantate* par le passage à la voix de l'autre sujet lyrique de ce texte, en italique, un blanc typographique et une étoile. A partir de ce moment, Orphée n'est plus le maître du chant, il abandonne le son pour s'enfermer dans le silence, avec le terme « prisonnier » qui referme le discours direct. Un sujet lyrique anonyme prend alors le relais, pour décrire sa vie après la perte d'Eurydice, « *seul et plus que seul, esseulé, déserté* »². L'ombre gagne le texte, comme pour figurer la plongée d'Orphée aux Enfers de l'impossible deuil (« *Il gardait scrupuleusement le deuil, face au monde. [...] Le deuil amer fut sa seule patrie* »³), son goût pour « *le silence de la maison* »⁴, lui qui écoute les « *choses [...] du dehors autrement respirer* »⁵. Le « mutisme »⁶ d'Orphée crée alors un espace pour percevoir le silence du monde à « *l'heure, aux abords de la nuit, où un mince ruisseau qui coulait non loin de là, presque invisible parmi les herbes, faisait de nouveau faiblement, mélodieusement entendre son bruit d'eau* »⁷. Le silence d'Orphée lui permet de s'ouvrir à « la puissante mélodie de l'arrière-plan »⁸ de Rilke, se plaçant en position d'auditeur, pénétré par les sons de l'univers : « *Une présence sourde, à la fois sévère et douce, lentement le gagnait* »⁹. Le silence lui ouvre une nouvelle destinée, lui qui devient ce « *voyant, dessill[é] par l'aventure souterraine dans l'Hadès* »¹⁰. C'est un silence d'ascète, « *sévère* »¹¹, « *grave* »¹², à la fois refus de communication avec le monde et moyen de survie à l'épreuve des dieux.

Le silence est alors parfois lié à un autre métaphore, celle du sommeil, que l'on retrouve chez Rose Ausländer, Desnos et Rilke. « Orphée et Eurydice » de Rose Ausländer, en effet, s'ouvre sur cette image :

¹ *Ibid.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁷ *Ibid.*, p. 84-85.

⁸ R.M. Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., p. 28 : « der mächtigen Melodie des Hintergrundes ».

⁹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 85.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² *Ibid.*

Schwarzer Sang
schläft in deiner Leier

Chant noir
dort dans ta lyre¹

Le verbe *schlafen*, mis en valeur par l'enjambement, entrave le poème dès le départ, refusant à ce « chant noir » l'éclat de la mélodie. L'endormissement est un amuïssement, car la musique reste circonscrite dans l'usage de la préposition « in » qui le suit : elle ne s'élève pas, enfermée dans l'instrument de musique. A la cinquième strophe, Rose Ausländer en arrête même la portée par le froid : « Joue un chant gelé » (« Spiel ein gefrorenes Lied »²). A la troisième strophe, le chant est à nouveau étouffé lors de la descente aux Enfers :

Weiß die Gefilde unten
Gebeine bleichen und schweigen
Senk hinunter dein Lied
Orpheus
dass die Seufzer der Saiten
das Weißfeld erreichen
schieb das Echo
von Schatten zu Schatten³

Sache les plaines qui sous
les ossements pâlisent et se taisent
Enfonce ta chanson
Orphée
que les soupirs des cordes
atteignent le champ blanc
glisse l'écho
d'ombre en ombre

La mélodie, déjà assombrie dans la première strophe avec l'adjectif *schwarz* qui la qualifie, s'enfoncé dans le silence avec l'emploi des verbes *bleichen*, *schweigen* et *sinken*. La musique produite par la lyre est alors diminuée : l'instrument se réduit à ses cordes et surtout les notes produites sont des « soupirs », notes atténuées qui n'ont rien à voir avec le haut chant d'Orphée⁴. De la même manière, la mention de l'« écho » est un moyen d'affaiblir le son : l'écho n'est pas le chant lui-même, il n'en est que la réflexion, ce qui est bien autre chose. La mélodie se dégrade alors un peu plus dans le texte. D'ailleurs, ces vers reviennent à deux reprises et le terme « Schatten » devient « Schweigen »⁵ :

Orpheus
schieb das Echo
von Schweigen zu Schweigen⁶

Orphée
glisse l'écho
de silence en silence

La rime entre ces deux substantifs issus de verbes souligne la parenté entre l'ombre et le silence dans le poème de Rose Ausländer. La substantivation est en effet un processus de figement : le nom, élément stable, vient ralentir le procès dynamique induit dans le verbe. *Das*

¹ R. Ausländer, *Ich höre das Herz des Oleanders Gedichte*, op. cit., p. 229.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Si en français le jeu de mots avec soupir (de l'expiration à l'intervalle musical) est possible, ce n'est cependant pas le cas en allemand. Rose Ausländer fait de la mélodie une plainte.

⁵ Par la suite, il redevient « Schatten » : « glisse l'écho / d'ombre en ombre » (« schieb das Echo / von Schatten zu Schatten », *Ibid.*)

⁶ *Ibid.*, p. 230.

Schweigen, c'est alors en un sens le silence au carré, car littéralement il faudrait traduire par *le taire*, le nom *silence* étouffant la portée du processus de conversion. Sa répétition au troisième vers de cet extrait figure enfin le piétinement de l'écoulement du temps, considérablement ralenti par la redondance et l'allongement du vers.

Le premier vers s'éclaire soudain : loin de n'être qu'un élément visuel, la couleur noire est déjà le signe de l'aperception dont sont victimes Orphée et Eurydice dans l'Hadès, au-delà du visuel. Il s'agit de voir se rejoindre le son et la vue, dans leur incapacité. Peu importe la portée de la musique dans ce poème : Eurydice ne peut pas la percevoir, elle est « sans oreille » (« Eurydikes ohrloses »¹). Le sujet lyrique interroge la capacité de la mélodie à arriver jusqu'à la jeune épouse :

Vielleicht	Peut-être
erreicht dein Lied	ta chanson atteint
die Geliebte	l'être aimé
sie wendet sich um	elle se retourne
und folgt dir	et te suit

L'adverbe « vielleicht », au début de la strophe et séparée du reste de la phrase par un vers très court, pose un doute sur la puissance du chant. Si tout se situe dans le domaine de l'hypothèse et non plus de la certitude, c'est en partie à cause du silence qui pèse sur ce poème écrit en sourdine. En descendant aux Enfers, Orphée semble avoir ainsi atteint les confins de la mélodie, aux portes du silence.

Dans « La Caverne » de Desnos, la mélodie du chantre thrace est ainsi étouffée à partir du troisième vers : « Le bruit du monde ici se dissout et s'endort »². La métaphore du sommeil, que l'on retrouve dans le deuxième tercet (« La ménade s'endort »), souligne la montée du silence dans ce texte. En effet, « La phrase s'interrompt », laissant alors penser que plus rien ne semble pouvoir se dire dans l'espace poétique. Orphée quitte alors les lieux, avec l'emploi de l'adverbe spatial « ailleurs », sans que résonne sa mélodie. Frappés tous deux de mutisme, Orphée et Eurydice ne semblent avoir d'autre choix que de partir, laissant derrière eux une ménade fort peu menaçante car seule (l'emploi du singulier contraste avec l'usage du pluriel dans les versions traditionnelles) et endormie. Le sommeil est alors une métaphore de la progression du silence dans l'espace poétique. On retrouve d'ailleurs cette image dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, où le sommeil de Véra gagne le sujet lyrique, jusqu'à interrompre le texte :

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor aus diesem einigen Glück von Sang und Leier und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier und machte sich ein Bett in meinem Ohr.	Et presque elle était une enfant et jaillissait de cet unique bonheur du chant et de la lyre et scintillait, claire, sous ses voiles de printemps et se fit un lit en mon oreille.
Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.	Et s'endormit en moi. Et tout fut son sommeil.

¹ *Ibid.*, p. 230.

² R. Desnos, *Œuvres, op. cit.*, p. 1163.

Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Les arbres que j'avais jadis admiré, ce
sensible lointain, la prairie où j'avais marché
et chaque étonnement qui me frappait.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Elle dormait le monde. Dieu chanteur, comment l'as-tu
achevée, pour qu'elle ne désire pas
d'abord s'éveiller ? Regarde, elle ressuscite et dort.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? —
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast...¹

Où est sa mort ? Oh, découvriras-tu ce motif
encore, avant que ton chant ne se consume ? —
Où sombre-t-elle hors de moi ? ... Une enfant presque...

Le sommeil est lié au chant dans le premier quatrain et s'installe sur le poème à partir du quatrième vers, avec l'image du « lit » (« Bett »). Il s'étend sur le deuxième quatrain, recouvrant le sujet lyrique avec l'emploi de la préposition *in* et de marques de la première personne (« in meinem Ohr », « in mir »), puis le monde dans son ensemble, avec l'usage du pronom de la totalité « tout » (« alles »). Ce pronom entraîne alors l'énumération qui suit, sur trois vers, déclenchant un mouvement en quatre temps autour de la conjonction *und*. Le sommeil et le silence gagnent alors l'univers qui entoure le sujet lyrique dans les tercets, avec la présence du groupe nominal « die Welt » (« le monde ») à l'initiale du neuvième vers. Or le sommeil est associé à la mort dans le deuxième tercet : « Où est sa mort ? » (« Wo ist ihr Tod ? »), avec cette question qui fait référence à la genèse de l'œuvre, ces sonnets étant adressés à Wéra Ouckama Knoop, « comme un monument funéraire ». Le chant d'Orphée « se consume » (« verzehrte ») à la fin du texte, image appuyée par l'emploi du tiret, qui marque une pause phonique et visuelle dans l'espace poétique. Les questions du sujet lyrique restent alors en suspens, sans réponse possible, plongeant dans le silence des points de suspension qui envahissent le texte au dernier vers. Le *carmen* s'amuit alors progressivement, jusqu'au balbutiement final, le chiasme entre le premier vers « fast ein Mädchen » et le dernier « Ein Mädchen fast ». La structure cyclique montre que le texte piétine dans la répétition et le silence gagne le poème, qui se referme sur le blanc typographique. Le sommeil et le silence de Wéra-Eurydice envahissent alors le sujet lyrique, qui « sombre » (« sinkt ») dans le non-dit. Le reste du recueil, à partir du sonnet I, 2, est alors marqué par la fragilité du chant : c'est peut-être en ce sens que peuvent être interprétées les références au souffle dans le sonnet I, 3 :

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.²

En vérité chanter est un autre souffle.
Un souffle autour de rien. Une brise en dieu. Un vent.

L'incroyable légèreté du chant le rend perméable à l'influence de cette Eurydice endormie, qui ébranle la mélodie d'Orphée, qui plus loin dans le recueil est considérée comme

¹ *Ibid.*, p. 675-676.

² *Ibid.*, p. 676.

« invisible » (« unsichtbares »¹). Comme plus tard chez Rose Ausländer, l'aperception visuelle, mise en valeur par l'emploi du préfixe privatif *un-*, est constitutive de la descente d'Orphée dans le silence, au risque de voir son chant disparaître.

II. Le silence d'Orphée

Ce qui apparaît alors, c'est qu'Orphée, pourtant chanteur « deux fois vainqueur »² chez Nerval, n'est plus nécessairement représenté en ces termes. Il semblerait que le silence des Enfers l'affecte à présent en profondeur. Or le silence est habituellement l'effet obtenu par Orphée lorsqu'il chante et enchante le monde, comme dans le premier sonnet de Rilke :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.³

Là s'élevait un arbre. Ô pure élévation !
Oh, Orphée chante ! Oh, quel grand arbre dans l'oreille !
Et tout se tut. Mais même en ce mutisme
monte un nouveau commencement, signe et métamorphose.

Le chant impose le silence, comme le souligne l'emploi de la conjonction de coordination *et* à l'initiale du troisième vers. L'énumération en quatre temps (« arbre », « élévation », « Orphée » et « arbre » à nouveau) vient se résoudre en un pronom indéfini singulier marquant le pluriel : « alles » (*tout*). Le chant d'Orphée ordonne (le sonnet II, 26 ne dit-il pas qu'il « ordonne les crieurs »⁴ ?) le monde par le biais du silence, qui semble dans ce poème répondre au chaos du monde, d'abord par ce mouvement d'élévation, ensuite par la mention des cris des animaux : « Hurler, crier, rugir » (« Brüllen, Schrei, Geröhr »⁵). Le silence est un principe organisateur, l'un des bienfaits du chant, puisque celui-ci semble apaiser le désordre du monde. On retrouve d'ailleurs cette représentation du chanteur thrace dans « Orphée » de Södergran :

Jag förvandlar ormar till änglar.
Höjen edra huvuden! Resen er på stjärten!
En sekund... och ingen väser mer.⁶

Je change les serpents en anges.
Levez la tête ! Dressez-vous sur la queue !
Une seconde... et nul ne siffle plus.

¹ *Ibid.*, p. 695 : «Atmen, du unsichtbares Gedicht!» (« Respiration, toi invisible poème ! »)

² G. de Nerval, « El Desdichado », dans *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 29.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 675 (I, 1).

⁴ *Ibid.*, p. 713 (II, 26) : «Ordne die Schreier».

⁵ *Ibid.*, p. 675 (I, 1).

⁶ E. Södergran, *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 89.

Le parallèle entre ces deux textes est fascinant, car Rilke et Södergran utilisent tout deux le pouvoir de la conjonction *et* pour manifester à la fois la rapidité des effets du chant sur ceux qui l'écoutent (« alles », *tout* pour Rilke ; les serpents du premier vers pour Södergran) et sur le rapport de cause à effet. Orphée est le maître du silence. Mais que se passe-t-il si le silence se déplace et vient atteindre le « dieu chanteur » (« Singender Gott »¹) ?

1. Amuïssements

Les mentions de l'affaiblissement du chant ou de la musique produite par la lyre d'Orphée sont extrêmement nombreuses dans notre corpus. Ainsi, le « chant gelé » de Rose Ausländer (« ein gefrorenes Lied »²) rejoint les « notes étouffées » du personnage dans le poème d'Ulla Hahn. Cette fois c'est Eurydice qui tient la lyre, mais Orphée ne la lui reprend pas :

Da
dreht er sich um und
da
gleitet aus seinen verwirrten Händen
die Leier. Die Euridike aufhebt
und im Hinausgehn schlägt in noch
leise verhaltenen Tönen. [...] ³

Alors
il se retourne et
alors
lui glisse de ses mains confuses
la lyre. Eurydice la ramasse
et en le dépassant en pince les cordes,
jouant doucement des notes encore étouffées.

La faiblesse d'Orphée le rend démuni face à une Eurydice déterminée, qui devient sujet de la phrase suivante. Le son qu'elle produit n'est cependant pas aussi imposant que l'était celui de son mari (« Lors une voix s'élève », « Als eine Stimme anhebt »⁴), avec l'adverbe « leise » et l'adjectif verbal « verhaltenen ». Le chant plonge alors dans le silence le plus pur, pendant que s'élèvent une nouvelle voix, caractérisée par l'atténuation.

Rilke nous le rappelle, alors qu'il évoque les Enfers modernes de la ville de Paris : « Voilà les bruits. Mais il y a ici quelque chose de plus effrayant : le silence » („Das sind die Geräusche. Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille.“⁵). Alors que le narrateur des *Carnets de Malte Laurids Brigge* affronte les bruits de Paris, il souligne que l'angoisse de

¹ On retrouve cette expression dans deux poèmes des Sonnets, aux deux extrémités du recueil, au début de la première partie et à la fin de la deuxième. R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 2) et p. 713 (II, 26).

² R. Ausländer, *Ich höre das Herz des Oleanders Gedichte*, op. cit., p. 229.

³ U. Hahn, *Herz über Kopf*, op. cit., p. 56.

⁴ *Ibid.*

⁵ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Maltes Laurids Brigge*, op. cit., p. 8 : „Das sind die Geräusche. Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille.“

l'homme ne se tient pas dans le son (« les bruits » qu'il évoque dans le fragment précédent¹), mais dans son contraire, le silence. Dans *Les Sonnets à Orphée*, le silence pénètre le poème en profondeur, jusqu'à caractériser le chantre thrace. Orphée est un « silencieux ami » (« Stiller Freund »²), mais ce n'est pas seulement le personnage qui est gagné par le silence, mais aussi le sujet lyrique qui écrit ces vers. Ce décentrement a bien sûr une importance capitale, car la transition, de la première personne du singulier à la troisième, autorise cette prise de distance. *Les Sonnets* nous livrent ainsi une mélodie diminuée, tout en nuances. Le sonnet I, 2, par exemple, se referme sur l'emploi des points de suspension : « Où sombre-t-elle hors de moi ?... Une enfant presque... » (« Wo sinkt sie hin aus mir ?... Ein Mädchen fast... »³). La ponctuation symbolise l'absence de réponse aux questions posées par le sujet lyrique et matérialise le silence qui s'installe sur le poème, qui d'ailleurs se termine, plongeant dans le blanc typographique. On retrouve un procédé similaire dans le sonnet I, 4 qui se referme sur des points de suspension, associés cette fois à la métaphore de l'air, respiration du poète dans l'espace poétique : « Mais les airs... mais les espaces... » (« Aber die Lüfte... aber die Räume... »⁴). De même, dans le sonnet I, 13, la ponctuation marque la suspension de la parole :

Voller Apfel, Birne und Banane,
Stachelbeere... Alles dieses spricht
Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...⁵

Pomme entière, poire et banane,
groseille verte... Tout ceci dit
la mort et la vie dans la bouche... Je me doute...

L'énumération initiale enjambe les deux premiers vers, sans pour autant se clore puisqu'elle retombe dans le faux vide des points de suspension. La difficulté à dire souligne alors l'importance du *doute* qui referme le troisième vers. Le sujet lyrique s'accorde la possibilité de plonger dans le silence car il se donne le droit de ne pas (plus) être certain. Les points de suspension manifestent cette incertitude, qui remet fortement en cause la définition du poète :

¹ *Ibid.*, p. 7-8 : « Que je ne peux pas m'abandonner au sommeil la fenêtre ouverte ! Les trains électriques traversent ma chambre. Des automobiles me passent dessus. Une porte claque. Quelque part le cliquetis d'une vitre qui tombe, j'entends rire ses grands morceaux de verre, glousser ses petits éclats. Alors soudain un bruit sourd, étouffé, qui vient de l'autre côté, à l'intérieur d'une maison. Quelqu'un monte les escaliers. Vient, vient continuellement. Se tient là, longtemps là, puis repart. Et de nouveau la rue. Une jeune femme crie : *Ah tais-toi, je ne veux plus*. Le train surgit à nouveau, traverse tout, toute la rue. Quelqu'un crie. Les gens courent, se dépassent. Un chien aboie. Quel soulagement : un chien. Vers le matin on entend même un coq, et c'est un bienfait sans limites. Alors je m'endors soudainement. » („Daß ich es nicht lassen kann, bei offenen Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kreischt: *Ah tais-toi, je ne veux plus*. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Ulla Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein.“)

² *Ibid.*, p. 714 (II, 29).

³ *Ibid.*, p. 676 (I, 2).

⁴ *Ibid.*, p. 677 (I, 4).

⁵ *Ibid.*, p. 683 (I, 13).

il n'est plus seulement celui qui sait, qui chante, il est celui qui réfléchit, qui se tait, comme dans le sonnet I, 15. Ce poème s'ouvre sur l'emploi de cette ponctuation :

Wartet..., das schmeckt... Schon ists auf der Flucht.
... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen – :¹

Attendez..., cela sent... C'est déjà parti.
... Un peu de musique seulement, un battement, un bourdonnement – :

La mélodie est amuïe, avec l'emploi des deux substantifs verbaux « Stampfen » et « Summen », jusqu'au silence du tiret qui clôt le deuxième vers. Dans ce poème, le sujet lyrique se représente à nouveau en lutte avec l'indicible, qui se manifeste dans l'emploi des points de suspension. Le silence semble alors envahir le texte, qui pourtant s'emballe à la fin du premier quatrain (puisqu'il se referme sur une exclamation : « dansez le goût du fruit connu ! », « tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht ! ») et du dernier tercet, avec une nouvelle exclamation.

On retrouve cette atténuation dans d'autres œuvres de notre corpus, qui représentent un « poète sans voix »², portant « inachevé le Chant »³. Dans la poétique de Cuttat notamment, Orphée est bien un (en)chanteur mais le personnage se laisse gagner par le silence d'une autre figure : Eurydice. Elle pénètre Orphée dans « Chanson pour Eurydice » et le contamine par sa caractéristique majeure, le mutisme :

Elle est en moi comme une lyre
de silence, comme un délire
muet d'éblouissants éclairs
jusqu'aux racines des entrailles⁴

Le risque qui apparaît dans cette fusion des corps jusqu'au plus profond de l'être avec l'image des « entrailles », est l'absorption de cette « lyre / de silence » et de ce « délire / muet » qui progressent dans le poème et s'étendent sur plusieurs vers, grâce à l'enjambement. On peut alors se demander dans quelle mesure le personnage peut bien chanter dans ces conditions. Pierre Emmanuel, lui, avec son « poète sans voix »⁵, entrevoit le danger qui plane sur Orphée

¹ *Ibid.*, p. 684 (I, 15).

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 55 : « Cependant, que le sel du poète sans voix / reste, le temps d'un peu renaître à l'air du large / rosée ! » On le voit dans ces vers qui referment « L'Ordre », la négation est un tremplin à l'exclamation, mise en valeur par le rejet de « rosée » à la fin de la phrase. De plus, Pierre Emmanuel fait du silence le moment d'une régénération, avec le verbe « renaître ». Loin d'être un élément stérilisant, le silence est bien le sédiment (« sel », nous dit le texte, d'une parole à venir.

³ *Ibid.*, p. 70 : « Inachevé l'appel à dieu de la blessure / inachevé le Chant. » La répétition anaphorique du participe passé à l'initiale du vers met en valeur la désagrégation de la parole, qu'elle soit un « appel » ou bien un « Chant », avec une majuscule, donc pas n'importe lequel, mais bien celui d'un idéal. Le préfixe privatif renvoie quelques vers plus loin à « l'inharmonie » (*Ibid.*, p. 71), autre déstabilisation de la musique dans l'espace poétique, ébranlé par la progression du silence, qui empêche le « Chant » de s'élever jusqu'au bout.

⁴ J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, *op. cit.*, p. 59.

⁵ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 55.

et ses héritiers : la perte de repères. L'Orphée de Desnos évolue d'ailleurs dans un univers où le son est absorbé par « La Caverne »¹, et plonge dans un silence qui lui était jusque là inconnu : « La phrase s'interrompt »². Le discours du chantre thrace est alors suspendu, à tel point qu'il n'est jamais fait mention dans ce poème du chant d'Orphée, ni même de sa voix. Aucun discours direct n'est livré au lecteur, Orphée est seulement décrit comme un marcheur (« Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée »), comme s'il avait perdu son statut de musicien. Pourtant, dans « Le Vendredi du crime », *Le Fard des Argonautes* ou son *Art poétique*, Orphée joue de son instrument : « Mais Orphée sur la lyre attestait les augures »³ ; « Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée »⁴.

Chez Aragon, le chant d'Orphée est étouffé : « Et je ne chante pas »⁵. Par la négation du chant et de tout ce qui pourrait le relier à au personnage (ou plus largement à la tradition qui l'entoure⁶), la musique est ainsi gagnée par le « silence », sorte de victoire du vide sur la mélodie orphique, avec la rime en [lu] (« dévolu », « plus », « prévalu ») :

Je n'ai pas terrassé sous mon genou la Bête
 Je ne suis pas Persée au rocher bas-volant
 Faux Orphée à l'enfer de mes poings martelant
 Cette porte de mort où veille avec trois têtes
 Le chien Cerbère aux yeux sanglants

Et pas plus je ne suis le Prince d'Aquitaine
 Pas plus ni Lancelot Tariel ou Tristan
 Je n'ai fait reculer ni la mer ni le temps
 Je ne suis pas venu des légendes lointaines
 Vers celle qui dormit cent ans

Et je ne chante pas comme le cygne chante
 Quand il atteint le jour à sa nuit dévolu
 Toute musique en moi s'éteint je n'entends plus
 Cet orchestre profond de ma chair violente
 Où le silence a prévalu

Taisez-vous taisez-vous forêt et vous romances
 La plus longue douleur est de n'avoir été
 Que ce passant par tout à ses pas arrêté
 Qui crut ce qu'on lui et prit pour sa démence
 Ce dont il était habité⁷

¹ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1163.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, « Le Fard des Argonautes », p. 494.

⁴ *Ibid.*, « Le Vendredi du crime », dans *Ténèbres*, p. 547.

⁵ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, op. cit., p. 992.

⁶ La référence au « Faux Orphée » est explicite, mais bien sûr, à la strophe suivante, « le Prince d'Aquitaine » nous renvoie directement au sonnet des *Chimères* de Nerval, et donc par extension au chantre thrace. Le « cygne » aussi est une figure du poète, notamment chez Baudelaire.

⁷ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes II*, op. cit., p. 992.

Les négations s'accumulent dans un refus de se rapprocher de la tradition de la poésie lyrique¹, jusqu'à élever le silence en roi de l'espace poétique : « Faux Orphée », « Et pas plus je ne suis le Prince d'Aquitaine »², « je ne chante pas » ; « Toute musique en moi s'éteint » ; « taisez-vous taisez-vous ». Il ne reste que le mutisme du chanfre thrace : « Où le silence a prévalu ». Dans son *Elégie à Pablo Neruda*, Orphée se caractérise par des « pas muets »³, lui qui « a l'air d'un poisson pour l'œil et le silence. / Il flaire les parfums au-delà du chanter »⁴. Pour Aragon, Orphée se situe dans cet « au-delà du chanter », dans l'envers du chant, c'est-à-dire le silence, qui cristallise sa méfiance envers la musique et la mythologie ancienne. Pire, le chant d'Orphée perd toute signification : « Car le mariage du ciel et de l'enfer a un nom moderne : *politique*, le mot grec qu'Orphée n'a pas su dire aux Ménades, l'injure qui meurt aux lèvres des poètes du passé »⁵. La mise en pièces du *carmen* aboutit à l'annihilation du sens, avec cette incapacité à dire qui le voue à l'oubli (« n'a pas su dire »). C'est alors le silence absolu qui s'abat sur le chanfre thrace, à la fois victime de son propre mutisme et du silence qui l'entoure, jusqu'à disparaître de l'espace poétique d'Aragon. Orphée appartient aux poètes du « passé », il n'y a donc pas d'actualisation possible.

Le lecteur n'entend alors jamais le chant d'Orphée dans de nombreuses versions qui pourraient pourtant aménager un espace de parole au personnage. Dans « Dire l'obscur » (« Dunkles zu sagen »⁶) d'Ingeborg Bachmann, par exemple, Orphée semble muet. Certes, la poète évoque le jeu sur la lyre dès le premier vers (« Comme Orphée je joue », « Wie Orpheus spiel ich »⁷), mais sa mélodie ne résonne pas au-delà. Le sujet lyrique est « comme Orphée », mais il n'est pas lui. La lyre est devenue « la corde du silence » (« Die Saite des Schweigens »⁸), réduite par le singulier et par le génitif, qui nie la présence de la mélodie. On n'entend pas non plus sa voix dans « Confidence » de Norge, ni dans « Orphée » de Södergran : tous deux réécrivent le mythe, mais à la troisième personne du singulier, comme pour le mettre à distance. La différence avec les reprises du personnage à la première personne est fondamentale : dans le premier cas, Orphée reprend vie, et la confiance en ses pouvoirs est restaurée (c'est notamment le cas d'un Apollinaire) ; dans le second cas, l'usage

¹ Les références à Nerval, avec « le Prince d'Aquitaine », au roman médiéval ou encore au cygne de Baudelaire placent Aragon dans la lignée de toute une tradition lyrique.

² L'allusion à « El Desdichado » de Nerval, poème consacré à Orphée, est ici relativement limpide. Aragon refuse ainsi la réécriture du personnage, tout en repoussant l'idée que le poème est avant tout musical.

³ *Ibid.*, p. 1070.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 1341.

⁶ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

de la troisième personne brise la possibilité de voir le chant s'élever à la surface du texte. Dans « Le Vieil Orphée » de Christoph Meckel, il est « devenu [...] sourd » (« geworden [...] taub »)¹. Plus loin, le son est « étouffé » (« stumpf ») :

[...] nicht Melodie
noch diesen bittren Rest Unsterblichkeit²

[...] pas de mélodie
encore ce résidu amer d'immortalité

La mélodie est niée, elle n'est plus qu'un « résidu », terme que l'on retrouve d'ailleurs chez Celan. Chez lui, elle n'a plus sa place, parce qu'elle n'est qu'un « résidu à chanter » (« Singbarer Rest »³). Les « lèvres tues d'Orphée »⁴ chez Pierre Emmanuel et la « lyre muette »⁵ de Muriel Stuckel représentent alors une partie des réécritures de notre corpus. Alors que dans le mythe ancien, et un certain nombre de versions, sa mélodie persiste à la surface du poème, le silence s'installe sur le texte, sans espoir de voir émerger la voix du personnage, comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, qui se referme sur ce point final, sans retour : « Je meurs. »⁶. Le risque est alors de voir sombrer le poète dans le vide de la page blanche, comme le rappelle Tardieu : « Qu'il laisse un nom ou devienne anonyme, qu'il s'éteigne dans un soupir, de toute façon le poète disparaît, trahi par son propre murmure, et rien ne reste après lui qu'une voix – sans personne »⁷. Le silence serait ainsi la conséquence d'une atténuation, de ce passage du chant à la parole, de la parole au chuchotement, qui affaiblit le personnage à travers les siècles.

S'il est vrai que « la poésie moderne se définit sans cesse à la fois par la musique et contre elle. [...] le risque majeur est l'ascendant, à force de postulations contradictoires, du mutisme sur la musique »⁸, dans *Eurydice désormais*, le sujet lyrique avoue à deux reprises : « Notre voix s'effiloche »⁹, « Notre voix d'éclipse »¹⁰. Le silence s'installe sur la « Page

¹ C. Meckel, *Bei Lebzeiten zu singen, Gedichte*, op. cit., p. 60.

² *Ibid.*

³ P. Celan, *Strette*, op. cit., p. 36-37, traduction d'André du Boucher.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 40.

⁵ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 125.

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 77.

⁷ J. Tardieu, cité par J-M. Maulpoix, *La Musique inconnue*, op. cit., p. 87.

⁸ M. Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 337.

⁹ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 27.

¹⁰ *Ibid.*

décousue »¹, « Page obscurcie »², et la voix s'efface soudain. Muriel Stuckel s'enferme alors dans l'emploi de la première personne du pluriel, mais dans l'usage du singulier : « Notre voix ». Ce chant qui s'enfouit aux Enfers, c'est alors celui d'Orphée et peut-être aussi d'Eurydice, celui des autres poètes ayant repris le mythe et auxquels elle rend hommage au début de son ouvrage : Rilke, Ovide, Nerval, Bonnefoy. Cette voix qui s'effiloche, qui se transforme en fil, littéralement, jusqu'à disparaître, c'est la métaphore de la disparition d'un chant, à présent *décousu*. Le poème s'ouvre ainsi sur l'emploi du préfixe privatif *dé-*, soulignant l'importance de ce qui est à l'œuvre ici : la montée d'une perte au royaume des Enfers, le risque du mutisme dans un espace où « le froissement seul / pourrait nous faire frémir »³.

2. Du chant à la parole

Il arrive alors qu'Orphée ne chante plus, mais qu'il parle. Pour Jouve, le poète est un « diseur de mots »⁴, « qui fait rendre au langage tout ce qu'il enferme de l'âme »⁵. L'emploi du verbe *dire* prend ainsi quelque distance avec le verbe habituellement associé au chantre thrace : *chanter*. En effet, comme le souligne Mathieu Bénézet à la fin d'*Orphée, imprécation*, « *mais je ne peux pas chanter comme j'ai chanté* »⁶ :

Orphée 7 II 97 Un prompt déplacement
de l'accent poétique relègue la prose
dans l'ombre avec les monstres
« *mais je ne peux pas chanter comme j'ai chanté* »
je ne peux pas
je ne puis pleurer Orphée autant que j'ai de pleurs
je ne peux
« et l'holocauste en cendre »⁷

Tout se tient d'abord dans l'emploi de la conjonction de coordination, puis de la négation et des temps verbaux, opposant le présent et un passé révolu. On peut interroger cet amuïssement qui distingue deux modes de communication : la parole est avant tout une faculté à transmettre une pensée, elle appartient au monde de la raison et au quotidien de l'être humain. Sa dimension communicative est primordiale. Le chant, en revanche, renvoie à

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ P.-J. Jouve, *En miroir, op. cit.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*

⁶ M. Bénézet, *Orphée, imprécation, op. cit.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

l'art, à la recherche d'un plaisir esthétique autant qu'acoustique. Cette transition, du chant à la parole, de la modulation au discours, cristallise un ébranlement profond du chantre thrace. Car si Orphée ne chante plus, comment peut-il rester lui-même, cet incroyable musicien qui enchante les dieux des Enfers pour affronter les limites de l'humain ?

Ainsi, certaines reprises du personnage représentent Orphée s'enfonçant dans la parole. On pense d'abord à celui d'Ingeborg Bachmann, qui est certes encore en possession de sa lyre, mais qui a quitté l'espace du chant dès le titre de son poème : « Dire l'obscur » (« Dunkles zu sagen »¹). Le titre définit la fonction du poète, à lire en rapport avec la descente aux Enfers. Orphée est capable de raconter cet épisode fondateur, l'expérience de la mort. Or *dire* ce n'est pas *chanter*. La mélodie s'atténue alors, du premier vers au cinquième, qui marquent la transition d'un Orphée musicien à un Orphée parlant :

Wie Orpheus spiel ich
auf den Saiten des Lebens den Tod
und in die Schönheit der Erde
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.²

Comme Orphée je joue
sur les cordes de la vie la mort
et dans la beauté de la terre
et de tes yeux qui régissent le ciel,
je ne sais dire que l'obscur.

Ingeborg Bachmann opère un glissement, de *spielen* (jouer) à *sagen* (dire), qui encadrent cette strophe. La lyre a disparu, alors qu'elle était déjà réduite à des « cordes » au deuxième vers, pour laisser la place à une parole brute, exprimée à l'infinitif, qui ralentit d'autant plus le procès. Comme pour le motif de la lyre, on observe un autre mouvement de réduction, avec l'emploi de l'adverbe « nur » (*seulement*) : le dire d'Orphée n'est en aucun cas une élévation vers la lumière, vers la beauté, vers l'harmonie du monde, comme a pu être décrit le chant du personnage dans de très nombreuses versions (on pourrait notamment penser à « la voix que la lumière fit entendre »³ du *Bestiaire* d'Apollinaire ou au premier sonnet de Rilke), mais au contraire une plongée dans les ténèbres des Enfers, dont le poème semble ne pas pouvoir s'échapper. En effet, l'ombre envahit le texte avec « les cheveux d'ombre de la nuit » (« Schattenhaar der Nacht »⁴) ou « les flocons noirs des ténèbres » (« der Finsternis schwarze Flocken »⁵). La seule lumière qui viendrait éclairer ce dégradé de noirs n'est d'ailleurs pas si claire :

[...] mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug.⁶

[...] ton œil pour toujours fermé
m'ébleuit.

¹ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

² *Ibid.*

³ G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 145.

⁴ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Cette lumière bleutée referme le poème et refuse tout espoir. Orphée reste aux Enfers avec son Eurydice, sans remonter à la surface de la terre. On peut alors se demander si cette vision particulièrement sombre du mythe n'est pas liée à l'absence de chant : comment revenir dans la lumière sans le *carmen* ?

Pour Jaccottet, chez qui la figure d'Orphée est absente de ses vers (mais pas de sa prose), la poésie est une parole avant d'être chant, qu'il définit notamment dans « Parler » des *Chants d'en-bas*. Associant la mélodie et le dire dans le titre de cette section et le titre du recueil, il interroge les limites de la poésie lyrique, lorsque celle-ci plonge dans la parole et quitte l'univers qui fut le sien pendant tant de siècles :

Parler est facile, et tracer des mots sur la page,
en règle générale, est risquer peu de chose¹

Ce qui éloigne Orphée de Jaccottet, c'est certainement ce « peu de chose » que *risque* le poème. Le chant d'Orphée est traditionnellement un *risque*, il s'épanouit dans le défi lancé aux dieux. Or Jaccottet ne lance aucun défi, puisque la parole « est facile ». Il lie la parole à l'écriture, au geste inscrit « sur la page ». Dans un autre texte, sa parole est mise face au chant, soulignant la transformation de l'espace poétique vis-à-vis de cette tradition : « Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis »². L'adverbe de temps et l'emploi du passé simple creuse l'écart entre *maintenant*, le moment de l'écriture, et *autrefois*, celui de la mélodie. Le passé simple les sépare résolument, lui qui a pour fonction de couper de la situation d'énonciation. Orphée appartient au passé, comme le chant. Tous deux disparaissent alors.

A partir du moment où Orphée sombre dans la parole, il s'enferme dans l'image d'un « vainqueur sans lendemain »³ aux paroles vaines, notamment dans l'œuvre de Marie-Jeanne Durry, puisque le mythe ne peut (a priori) changer de fin :

O changeante beauté toujours recommencée
Et toujours reperdue, amours désenlacées,
Vainqueur sans lendemain tu ne peux rien contre le sort !⁴

L'adverbe temporel « toujours » et les préfixes itératifs en re- (« recommencée », « reperdue ») cristallisent l'impossible victoire du personnage. Quand Orphée se retourne, il

¹ P. Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, op. cit., p. 41.

² P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 251.

³ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 75. Il faut là relire l'intertexte nervalien, dont M-J. Durry était spécialiste (voir *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris, Flammarion, 1956). Dans « El Desdichado », Orphée a « deux fois vainqueur traversé l'Achéron » (op. cit., p. 29). Or cette double victoire du personnage n'est possible que par ce qu'il est tout d'abord en possession de sa lyre, mais aussi parce qu'il en joue : « Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée » (*Ibid.*). L'Orphée de Marie-Jeanne Durry lui se passe de la lyre et se caractérise par la négation : « sans lendemain » (*Orphée*, op. cit., p. 75). Nous sommes donc ici passés d'un Orphée en pleine possession de ses pouvoirs à un Orphée affaibli par les ébranlements successifs dont il est le sujet : « tu ne peux rien contre le sort » (*Ibid.*). Orphée est alors devenu impuissant.

⁴ *Ibid.*

ne peut que constater son échec : « Rien n'était là »¹. L'absence de chant le condamne à l'ombre. Dans *Orphée – Cantate*, alors qu'il est déjà descendu dans l'Hadès, le personnage glisse lentement vers la parole après une période de « mutisme »² :

*Il avait eu accès au règne souterrain, en avait forcé une à une les portes, par le pouvoir du chant. Il comprit qu'il ne pouvait taire le message qui en dirait les mystères dans une parole elle aussi tout autre, comme à l'inverse du chant, dans une parole sévère, vouée au seul éloge de l'invisible. Sans sa lyre, dès lors, et sans poèmes, à ceux qui peu à peu revenaient à lui malgré sa peine et son mutisme, il se reprit à parler*³

La multiplication des structures négatives (« l'inverse du chant », « sans sa lyre », « sans poèmes ») souligne la transition opérée par le chantre thrace, vers le *dire*, le domaine de la parole, qui serait donc le contraire de la mélodie. Roger Munier oppose ainsi « *le pouvoir du chant* » et « *une parole sévère* », seule capable de rendre compte de l'expérience de la descente aux Enfers, et surtout de la transmettre. Car l'enjeu de cette nouvelle parole, apoétique, est bien de s'adresser au pluriel indéfini de la subordonnée relative substantive (« ceux qui peu à peu revenaient à lui »), ce que confirme Orphée, à la première personne : « Jusqu'ici j'ai chanté, et avec fruit sans doute. J'ai porté à l'extrême le pouvoir du chant. [...] Je voudrais vous enseigner le secret comme secret, maintenant que je l'ai reconnu pour mon malheur »⁴. Orphée esquisse son parcours, des Enfers à la vie, par le biais de la mélodie. Ne reste plus que la parole, qui se traduit par un profond changement de syntaxe dans l'esthétique de Roger Munier. Les longues périodes, les juxtapositions, les virgules s'effacent pour laisser place à des phrases plus courtes, qui demandent bien moins de souffle au lecteur. La parole condamne le chantre thrace, qui dès lors ne peut échapper à la mort :

*Ayant délaissé la lyre qui chantait l'apparence, pour le sévère enseignement touchant l'au-delà et la vie sainte, tu ne pouvais qu'être bientôt retiré du monde des vivants. Et comment eût-ce été en douceur ? Soustraite à l'enchantement de tes accords, brusquement libérée, l'apparence ne pouvait plus montrer que son autre visage, contraire, hostile, irréductible. [...] Ta tête coupée semble, il est vrai, incorruptible. Elle est fraîche comme au jour du carnage, et légèrement sanglante. Enlisée comme elle est, on dirait la tête d'un corps invisible qui serait tout entier dans le sable. Les yeux sont ouverts et le regard vide reste levé vers le ciel. Pathétique, elle chante encore, nous dit la fable, mais que chante-t-elle à présent ?*⁵

La parole ne commande pas le *carmen*, elle ne permet pas de soumettre l'univers à ses désirs, car elle est « *soustraite à l'enchantement* ». Rejoignant le monde des mortels, Orphée devient

¹ *Ibid.*, p. 77.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 87.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 87-88.

⁵ *Ibid.*, p. 99-100

alors vulnérable, jusqu'à sa mort « *rapide, [...] et violente* »¹. Le poète achevé, le chant peut alors reprendre ses droits, par-delà la disparition.

Dans *Falla* d'Agneta Enckell, face à la déconstruction de l'espace poétique, la parole est elle-même diminuée, avançant dangereusement vers la frontière avec le silence :

- ord i örat som artikulerat mummel, fuktigt –
(den skygga tonen genombruten av en oväntad ilning)
- med brutna vingar i blicken; murmelfåglar²
- mot dans l'oreille qui articule un murmure, humide –
(le son timide brisé par un frisson inattendu)
- avec des ailes brisées dans le regard ; murmures d'oiseaux

La parole est réduite dans un premier temps à un « mot », au singulier, qui introduit le premier vers de cet extrait. Mais surtout il est associé au terme « mummel », qui désigne le murmure, et le « son » (« tonen », au singulier encore) est détruit : « genombruten » (*brisé*). La parenthèse est un autre moyen d'atténuer le son, qualifié de « skygga », *timide*. Il ne reste alors plus sur le texte que les « oiseaux qui murmurent » (« murmelfåglar »), aux ailes cassées, incapables de s'élever. A aucun moment Agneta Enckell ne fait mention du chant de ces oiseaux, dont la voix est lentement étouffée. L'amuïssement du distique contamine ainsi tout l'espace, jusqu'aux avatars d'Orphée, représentants de la figure du poète, les oiseaux. Le vers suivant scelle alors leur destin : « ; le temps : un oiseau tomba dans les escaliers, sans tête – » (« ; tiden: en fågel föll ner på trappan, utan huvud – »³). La décapitation de l'animal, mais aussi l'image de la chute, essentielle dans *Falla*, confirme la mise à mort du sujet lyrique, à présent incapable de chanter. Le silence se fait alors sur la page, avec un saut de ligne. Plus loin, les oiseaux reviennent et ils sont toujours incapables de voler :

- (paradisfåglar lysande vingslag i nattdis)
- lysande fallande fall
- tyst tyst
- faalll-
- oss rör sej i oss oss oss⁴
- (des oiseaux de paradis écoutant les ailes dans la brume nocturne)
- écoutant tombant tomb-
- silence silence

¹ *Ibid.*, p. 99.

² A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 13.

tooombe-

On retrouve l'emploi de la parenthèse, qui atténue la portée de la parole avec la « brume nocturne » (« nattdis »), mais cette fois il n'est même plus question de murmure. La chute est précédée d'un autre verbe : *lyssa* (*écouter*), qui fait de ces oiseaux des auditeurs plutôt que des producteurs de son. Dans le poème précédent, Agneta Enckell faisait d'ailleurs du silence une condition essentielle de l'écriture de son texte :

tystnaden framförallt
tystnaden¹

le silence avant tout
le silence

Pourtant, le texte continue à s'écrire, malgré la déstabilisation du vers, la multiplication des espaces blancs, des sauts de ligne ou de page. Le silence précède le texte, il l'envahit, mais il semblerait surtout qu'Agneta Enckell ait à cœur de le matérialiser, avec la répétition de « tystnaden », comme à la page suivante, avec sa variante « tyst » :

tysthetens yta detta²
– tyst! under

cette surface du silence
– silence ! sous

L'utilisation paradoxale de l'exclamation avec le sémantisme de « tyst » fait de ce texte une quête de l'éclat de silence, et non plus de l'éclat de voix. Le retrait sur la page laisse un espace vide, rempli par l'élévation du ton à la lecture. Le terme est court en suédois, encadré par le son [t] qui appuie la ponctuation. La reprise d'un composé de *tyst* au début du vers suivant, avec à nouveau le son [t], associe le silence avec un nouveau rythme, brisé par le vers et le blanc typographique qui demande de reprendre longuement sa respiration. Nous écoutons alors un nouveau son, déchiqueté, aux portes de son absence.

Dans cette perspective, le poète serait-il, dans l'espace poétique moderne et contemporain, comme « une *figure*, aux traits plus ou moins stables et convergents, dont le statut varie »³ ? Orphée suit un trajet relativement proche, certainement parce qu'il a incarné pendant si longtemps le sujet lyrique dans la poésie européenne. Pourtant, dans cette œuvre, il semblerait que le sujet rencontre une difficulté : « Impossible portrait. Le poète n'existe

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ J-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 11.

pas »¹. Lui qui a pourtant réfléchi sur *La Voix d'Orphée* dans l'un de ses précédents ouvrages, en vient à annoncer la disparition d'une figure essentielle : « le seul vrai poète serait Orphée. Ceux qui lui ont succédé n'ont tenté sans doute que de retrouver sa trace imaginaire »². Plongé dans le fantasme que représentent l'adjectif « imaginaire » et le conditionnel, il semblerait que le personnage doive faire face à une difficulté supplémentaire : la conscience de son effacement. Chez Agneta Enckell, le sujet lyrique est aussi très peu nommé, le plus souvent désigné par le pronom masculin de la troisième personne. Dans l'œuvre de Trakl, le personnage apparaît seulement dans les versions ultérieures de certains poèmes, comme « Les Trois Etangs à Hellbrunn », et pas dans les premiers jets :

Die drei Teiche in Hellbrunn (1. Fassung)

Les Trois Etangs à Hellbrunn (1^{ère} version)

DER ERSTE

LE PREMIER

Um die Blumen taumelt das Fliegengeschmeiß
Um die bleichen Blumen auf dumpfer Flut,
Geh fort! Geh fort! Es brennt die Luft!
In der Tiefe glüht der Verwesung Glut!
Die Weide weint, das Schweigen starrt,
Auf den Wassern braut ein schwüler Dunst.
Geh fort! Geh fort! Dies ist der Ort
Für schwarzer Kröten ekle Brunst. ³

Autour des fleurs titube la vermine des mouches
Autour des fleurs pâles sur le flot sourd,
Va-t'en ! Va-t'en ! L'air brûle !
Dans les profondeurs brûle la braise de la putrescence !
Le saule pleure, le silence se fige,
Sur les eaux brasse une vapeur lourde.
Va-t'en ! Va-t'en ! Ici c'est le lieu
Du rut répugnant des crapauds noirs.

*

Die drei Teiche in Hellbrunn (2. Fassung)

Les Trois Etangs à Hellbrunn (2^{ème} version)

Hinwandelnd an den schwarzen Mauern
Des Abends, silbern tönt die Leier
Des Orpheus fort im dunklen Weiher
Der Frühling aber tropft in Schauern
Aus dem Gezweig in wilden Schauern
Des Nachtwinds silbern tönt die Leier
Des Orpheus fort im dunklen Weiher
Hinsterbend an ergrüntem Mauern. ⁴

Cheminant le long des murs noirs
Du soir, d'argent tinte la lyre
D'Orphée toujours dans l'étang sombre
Mais le printemps goutte en averses
Du branchage en sauvages averses
Du vent nocturne tinté d'argent la lyre
D'Orphée toujours dans l'étang sombre
Mourant aux murs verdoyants.

Trakl trouve dans la mythologie ce qui lui permet d'évacuer tout élément se rapportant à lui en tant qu'individu, et par là trouve une voix impersonnelle qui lui soit propre : « Voici le poème retravaillé. Il est bien meilleur que le texte original car il est maintenant

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*

³ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

impersonnel »¹. Trakl fait de l'espace poétique un lieu où la voix du moi se tait, pour laisser place à celle des autres, celle d'Orphée comprise. Mais dans sa poésie, la présence du personnage reste très limitée à l'allusion, les multiples mentions de la musique et de la mélodie se passant le plus souvent de toute référence à la mythologie. Cette figure qui chez certains auteurs incarne l'impersonnel reste trop personnelle chez Trakl, qui lui préfère l'emploi du neutre afin de ne plus présenter aucune marque de genre.

Pour Jouve, Orphée se réduit considérablement, jusqu'à n'être plus qu'une silhouette :

je songe à quelques figures malheureuses de la Poésie, il est inutile de dire les noms. Je les vois, comme s'ils étaient debout en costume, enveloppés du poids équivoque de la chair, conduisant leurs corps dans des endroits divers de cette ville, avec leurs besoins, leurs vices, leurs attendrissements, les troubles de leurs organes mués en angoisse, les désirs insatiables de leur esprit, et leur déception éternelle de l'homme. A présent qu'ils ne sont plus rien, que symbole et statue, ils enchantent la pensée, ils nourrissent le cœur de sang, ils sont toute facilité et lumière. Leur misère nous plaît, il est fort bien qu'ils aient été misérables ; leur calvaire est agréable à peindre, et cette peinture laisse de la force ; tout est bien, même l'abîme de leur peur, même leur enfoncement secret dans l'agonie. Qui ne voudrait vivre le suicide de Nerval ? un suicide consacré par les Chimères, salué par les chérubins ? C'est fort beau. Mais voilà que le poète doit appliquer sur lui-même, de manière nouvelle, leur sanglant cilice. Voilà qu'il faut recommencer soi-même à expliquer le même mal. Chaque nuit, il faut franchir l'immense Achéron de la douleur des poètes.²

Nous reconnaissons Orphée à la mention de Nerval et de l'Achéron, qui referme le texte. Le personnage apparaît comme une ombre parmi d'autres, qui traverse le texte sous couvert du pluriel (« ils étaient debout »), mais qui ont pourtant disparu : « ils ne sont plus rien ». Orphée est-il à présent réduit à *n'être rien* ? Le risque est grand, d'autant que le mythe finit par le mettre à mort et que seul son fantôme pourra, comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, retrouver Eurydice.

¹ *Ibid.*, p. 273: „Anbei das umgearbeitete Gedicht. Es ist umso viel besser als das ursprüngliche als es nun viel unpersönlich ist“.

² P.J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., « Figures », p. 178.

Chapitre 2 : Désenchanté

« Déchanter, désenchanter, rompre le charme »¹

Pour Sarraute, « Il faudrait s'émerveiller. Et pourtant, on hésite »². Orphée hésite, lui aussi. Face à la montée du bruit et du silence, aux fausses notes de son chant, il entre dans l'ère du soupçon³, où « le non-émerveillement est l'idéal »⁴ :

non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire.⁵

Comme le personnage de roman, Orphée vacille, mais persiste à la surface du texte. Lui aussi a perdu la foi qui l'habitait. Le parallèle avec l'analyse de Sarraute est troublant, elle qui constate la désagrégation de l'identité du personnage romanesque, là où nous constatons le même type de délitement de la figure mythique, avec certes ses moyens propres, en poésie : « Il a peu à peu, tout perdu [...] et souvent jusqu'à son nom »⁶. On peut alors penser à l'œuvre de Valéry, traversée par des figures se rapprochant sans cesse du chantre thrace, comme Amphion, héritier de la lyre d'Apollon. Une analyse comparée des textes consacrés à ce personnage et de ceux réservés à Orphée souligne l'extraordinaire proximité des deux figures. On observe alors une opération de dilution. De même, chez Apollinaire, le chantre thrace disparaît nommément de ses vers mais il affleure dans de nombreuses figures de mages musiciens. Chez Desnos, enfin, le nom d'Orphée apparaît parfois, mais dans d'autres poèmes, on le devine, sans que rien ne soit explicité. Il est devenu, dans certaines de nos réécritures, une « ombre de lui-même »⁷, « un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien »⁸, jusqu'à parfois disparaître totalement, signant alors la mort de l'enchantement. Comment pourrait-il alors encore s'émerveiller et émerveiller, lui qui autrefois représentait la puissance de la mélodie ?

¹ E. Hocquard, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, POL, 1995, p. 18.

² N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Paris, Folio essai, 1956, p. 125.

³ *Ibid.*

⁴ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p. 78.

⁵ N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, *op. cit.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

Le désenchantement, étymologiquement, renvoie à l'« action de faire cesser un charme »¹, et désigne le « "désensorcellement" d'une résonnance affective qui tend à le voiler »². Le désenchantement serait donc cet instant où le voile se lève, où apparaît en pleine lumière la vérité du monde. Et en cela, le mythe d'Orphée semble être d'emblée un mythe du désenchantement : en descendant aux Enfers, le personnage place alors sous la lumière le mystère absolu et accède à sa révélation. Le désenchantement, dans cette perspective, est une réponse. Quignard pose alors la question :

Que veut dire désenchanter ?

Soustraire à la puissance du chant. Arracher l'enchanté à l'obéissance maléficiante. Exorciser l'esprit mauvais, le mal qui est la souillure de la mort. Le choix qui s'offre au chaman est simple : soit il rend intenable aux esprits le corps où ils ont élu demeure et qu'ils ont rendu malade. Soit il les appâte pour qu'ils sortent.

Désenchanter, c'est faire mal au mal. C'est faire venir l'esprit dehors. L'enchanter ailleurs, le fixer sur autre chose.³

Définir le désenchantement comme une soustraction, cela revient au fond à reprendre l'étymologie du terme, à analyser ce préfixe privatif qui vient nier « la puissance du chant ». Il y a là une violence faite au *carmen* d'Orphée, « arracher l'enchanté » et « faire mal au mal », d'une brutalité presque surnaturelle : « exorciser ». La modernité serait responsable de cette décadence, au point que le mythe est vidé de sa substance à l'ère contemporaine :

Pourquoi le mot sirène, qui désignait es oiseaux fabuleux dans le roman épique d'Homère, en est-il venu à dénoter l'appel criard et effrayant des usines industrielles au XIXe siècle et la convocation sur le lieu des sinistres des voitures de pompier, de police municipale et des ambulances ?⁴

Le désenchantement fait du monde le contraire d'« un "jardin magique" peuplé de puissances prêtes à répondre aux incantations, [...] livré à une déchéance sans espoir, ou seulement à la vanité d'un mouvement circulaire perpétuel »⁵. Pour Weber, les responsables sont clairement

¹ TLFi.

² F-A. Isambert, « Le "Désenchantement" du monde : non sens ou renouveau du sens », dans *Archives des sciences sociales des religions*, n°61/1, 1986, p. 83.

³ P. Quignard, *La Haine de la musique*, *op. cit.*, p. 278.

⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁵ F-A. Isambert, « Le "Désenchantement" du monde : non sens ou renouveau du sens », *op. cit.*, p. 93.

identifiés : la rationalisation et l'intellectualisation¹. Les rapports entre le monde des hommes et celui des dieux (ou de Dieu)² se modifient alors en profondeur :

Le monde moderne naîtrait de la levée du charme dans lequel la magie, puis la religion, enfermeraient les hommes. Le désenchantement du monde ne serait pas autre chose que ce procès qui rend aux choses et événements le statut de faits nus, dépouillés de toute signification, c'est-à-dire qui les rend à ce qu'ils sont, une fois rompus tout lien à la transcendance.³

Si l'on en croit la morphologie du terme, le *désenchantement* devrait être l'inverse de l'enchantement : « détruire un enchantement, rompre un charme magique, [...] rompre l'effet d'un charme ». Or l'enchantement est profondément lié au chant, le *carmen* latin qui fascine tant certains auteurs de notre corpus.

I. Crise de foi

Dès les premiers temps, la mythologie connaît ses amateurs et ses détracteurs. La philosophie grecque ancienne critique d'ailleurs déjà la première ce « monde imaginaire »⁴ qui nuirait à l'idée même de dieu⁵. Refusant tout anthropomorphisme qui consiste à attribuer aux dieux des activités profondément humaines⁶, ces philosophes⁷ incarnent la première critique de la mythologie, qui n'est toutefois pas une critique de la religion en elle-même⁸. Mircea Eliade nous rappelle enfin qu'« Au temps de Thucydide, l'adjectif *mythódes* signifiait « fabuleux et sans preuve »⁹. Rien de nouveau donc quand éclate la crise du sacré au cours du

¹ *Ibid.* p. 97.

² C. Colliot-Thélène, « Rationalisation et désenchantement du monde : problèmes d'interprétation de la sociologie des religions de Max Weber », dans *Archives des sciences sociales des religions*, n°89, 1995, p. 71 : « la spécificité des temps modernes, la différence entre notre présent et le passé en général, se jouerait essentiellement dans la transformation des rapports entre monde profane et transcendance ».

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 192.

⁵ *Ibid.*, p. 189 : « les premiers philosophes milésiens refusaient de voir dans les descriptions homériques la Figure de la vraie divinité. [...] Xénophane (né vers 565) [...] n'hésite pas à attaquer ouvertement le panthéon homérique. Il refuse de croire que Dieu s'agite et se meut comme le raconte Homère ».

⁶ M. Eliade énumère quelques uns de ces forfaits, dont la procréation et les vices seraient les plus improbables. *Ibid.*, p. 190.

⁷ M. Eliade évoque par exemple Thalès, Anaximandre, Pindare et bien sûr Platon qui rejette les poètes hors de la cité (*Ibid.*, p. 189-191). Pour M. Edwards, « la figure ancienne du sage épicurien ou stoïcien » est aussi une figure de « l'anti-émervaillement » (*De l'Emervaillement*, op. cit., p. 75). Il renvoie au *mêden thaumazein* de Pythagore, qui met à distance l'enchantement au profit de la connaissance et de la raison (*Ibid.*, p. 71).

⁸ *Ibid.*, p. 197 : « Nous avons rappelé ces quelques faits pour qu'on ne s'imagine pas que la démythisation d'Homère et de la religion classique avait provoqué dans le monde méditerranéen un vide religieux, dans lequel le christianisme se serait installé presque sans résistance ».

⁹ *Ibid.*, p. 191.

dix-huitième siècle avec les philosophes des Lumières, qui dénoncent le caractère fallacieux et mensonger du mythe et de la fable¹. Au dix-neuvième, dans *Poètes de l'Allemagne* : Henri Heine, Quinet annonce : « En France et en Angleterre, le doute a poussé son cri éclatant par Voltaire et Byron. [...] Le nœud des croyances a été lentement dénoué »². Le mythe devient alors suspect et le restera par la suite. Et à mesure qu'il s'installe en littérature, on observe que celui-ci perd son caractère sacré, jusqu'à l'élaboration d'une « mythologie démythisée »³. En effet, la littérature est gagnée par la tendance à expliquer les « phénomènes [de façon] de plus en plus rigoureuse et quantifiée »⁴, qui n'est pourtant pas la seule de cette période⁵. Le siècle qui nous intéresse est particulièrement marqué par cette montée de la rationalisation⁶ :

La seconde moitié de notre siècle a cru bien à tort se libérer et s'enrichir en se détournant du sacré ; elle a cultivé la désacralisation et la démythification dans un esprit issu de la tradition voltairienne et elle a de surcroît inventé la déstructuration par l'avènement d'un néo-positivisme, étayé sur la croyance en l'infailibilité de la pensée discursive. Ce sont là les signes évidents d'une décadence⁷

On peut alors se demander dans quelle mesure le personnage d'Orphée subit l'arrivée de cette décadence dans l'espace poétique et mythique. Ce mouvement est en partie orchestré par les importants progrès scientifiques, « phénomène essentiel des Temps modernes »⁸, qui animent la communauté savante des dix-huitième et des dix-neuvième siècles⁹, qui repousse à présent les explications les plus fantaisistes du monde¹⁰. La montée du rationalisme accompagne ce mouvement de désertion :

¹ Voir en introduction de cette étude.

² E. Quinet, *Poètes allemands*, dans la *Revue des deux mondes*, Paris, Henri Fournier, 1834, p. 356.

³ M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 195.

⁴ Y. Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 197.

⁵ Vadé précise cependant que cette tendance à la rationalisation est à relativiser, puisqu'en parallèle certains auteurs unissent « découvertes empiriques et vision poétique en un savoir totalisant, sous le signe de cette intuition intellectuelle dont Kant avait nié la possibilité » (*Ibid.*).

⁶ Pour Prigogine et Stengers (citées par Vadé, *Ibid.*), « la science moderne s'est constituée comme produit d'une culture, contre certaines conceptions dominantes de cette culture (l'aristotélisme en particulier, mais aussi la magie et l'alchimie) ».

⁷ M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, op.cit., p. 5.

⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁹ Pour Arendt, il faudrait remonter beaucoup plus loin, « depuis la naissance de la science moderne », à « la philosophie cartésienne du doute et de la défiance », à partir de laquelle « le cadre conceptuel de la tradition n'a plus été assuré » (*La Crise de la culture*, op. cit., p. 56).

¹⁰ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, op. cit., p. 63 : « l'approche scientifique du monde a paru à de nombreux écrivains comme la négation de la réalité des présences naturelles et autres que nous rencontrons dans leur individualité (ce sous-bois, cette façade), et de la merveille de ce qui est. C'est une pensée romantique (au XVIIIe siècle, l'attraction universelle de Newton paraissait un triomphe de l'imagination et sa lumière blanche, une image révélatrice plus glorieuse que celle des poètes), et sans doute fausse »

Nul ne songe certes parmi nous à nier les immenses progrès que le rationalisme a permis de réaliser dans la connaissance du monde, progrès qui semblent même aboutir de nos jours à une des plus grandes révolutions de l'histoire.¹

Le mythe, qui répondait à ces questions, est alors fortement remis en question, opposant la subjectivité de la fable à l'objectivité de la science :

L'époque moderne a commencé quand l'homme, avec l'aide du télescope, tourna ses yeux corporels vers l'univers, sur lequel il avait spéculé pendant longtemps – voyant avec les yeux de l'esprit, écoutant avec les oreilles du cœur, et guidé par la lumière intérieure de la raison —²

La voix du mythe *spécule*, elle n'affirme pas. Elle se dit sur le mode de l'hypothèse, non de la certitude. C'est la science, actrice du désenchantement du monde, qui alors « arrache le fil conducteur lui-même qui mène de la magie à la religion »³.

1. « Dieu est mort ! Le ciel est vide... »⁴

Si chez les romantiques la poésie est encore traversée du souffle du sacré, chez des poètes comme Lamartine qui attribue au « Dieu musicien le pouvoir de faire retentir les cordes de la harpe ou de la lyre »⁵, la seconde moitié du dix-neuvième siècle constate la progression de ces « Hommes, tueurs de Dieux »⁶. La déchristianisation de l'Europe progresse⁷. La mort de Dieu, proclamée en terre allemande, entraîne de sérieuses conséquences sur le plan philosophique, mais affecte aussi la littérature, scellant la mort du

¹ G. Michaud, « Symbolique et symbolisme », *op. cit.*, p. 75.

² H. Arendt, *La Crise de la culture*, *op. cit.*, p. 75.

³ F-A. Isambert, « Le "Désenchantement" du monde : non sens ou renouveau du sens », *op. cit.*, p. 86. Le réalisme et le naturalisme sont d'ailleurs particulièrement actifs sur ce point et réduisent parfois la mythologie à une pensée archaïque, propice aux délires de l'imagination, qui doit être à présent écartée par les esprits raisonnables.

⁴ Jean Paul, cité en exergue du « Christ aux oliviers » dans *Les Chimères* de Nerval, *op. cit.*, p.35.

⁵ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 101.

⁶ Leconte de Lisle, « Le Barde de Temrah », *Poèmes barbares*, Paris, Poésie Gallimard, 1985, p. 77 : « Hommes, tueurs de dieux, les temps ne sont pas loin / Où, sur un grand tas d'or vautrés dans quelque coin, / Ayant rongé le sol nourricier jusqu'aux roches, // Ne sachant faire rien ni des jours ni des nuits, / Noyés dans le néant des suprêmes ennuis, / Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches ».

⁷ L. Tibi, *La Lyre désenchantée*, *op. cit.*, p. 383 : « la déchristianisation amorcée dès la Restauration fait des progrès décisifs ».

merveilleux¹. Ce mouvement de sape commence en philosophie, revalorisant dans un premier temps la poésie comme espace où le sacré a encore lieu d'être, pour dans un second temps gagner le lyrisme. Si l'on se rappelle le plus souvent la formule lapidaire de Nietzsche « Dieu est mort », la crise mise en valeur par le philosophe allemand à la fin du dix-neuvième siècle n'est pas nouvelle. Comme le rappelle Heidegger², Pascal annonçait à la suite de Plutarque dans ses *Pensées* (695) « Le grand Pan est mort »³, et Hegel, dans *Foi et savoir*, soulignait que « le sentiment sur lequel repose la religion moderne est le sentiment que Dieu même est mort »⁴. Ces deux affirmations, abondamment commentées, scellent la fin d'un monde. La littérature interroge alors sa place dans la création : « tous les dieux doivent mourir »⁵. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche décrit alors le monde sensible et décrit la perte de repères dans un univers où l'obligation (liée au sacré) a disparu⁶, assistant à la « dévalorisation des valeurs les plus élevées »⁷.

Au dix-neuvième siècle, il y a d'abord un regain de confiance en l'espace poétique, qui devient, notamment chez les Romantiques allemands, un lieu où le sacré trouve un écho :

Il semble pourtant qu'aux dix-neuvième et vingtième siècles, philosophie et poésie [...] aient connu des destins différents. La première, pour l'essentiel, après avoir déboulonné le Dieu de la raison, n'a cessé, selon des modalités très variées, d'approfondir son travail de déconstruction de la métaphysique. La seconde au contraire, à partir des Romantiques de Iéna, s'est souvent vue reconnaître une aptitude spéciale à paître dans les alpages de l'Absolu. Elle s'est vue investie de la mission de veiller sur l'Être même, mission qui faisait d'elle un substitut de la métaphysique défunte. [...] après la « mort de Dieu », c'est bien la poésie (la poésie et non le roman, notons-le) qui sert d'asile, au vingtième siècle (et d'abord au dix-

¹ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, op. cit., p. 187 : « Un autre grand moment de grande satisfaction suscitant le désir du merveilleux fut, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, la « mort de Dieu », qui n'était peut-être, dans le vécu de beaucoup d'écrivains, que l'incapacité de concevoir la vie de Dieu, et qui était certainement le refus d'une religion réduite, par paresse et manque de vision, à une série de dogmes et de commandements. Une inaptitude à s'émerveiller finit par figer toutes nos façons d'interpréter la vie – regardez l'histoire du communisme –, et il est triste de trouver, dans le cas du christianisme et parmi ceux qui font profession d'y croire, qu'il est rarement présenté comme le détenteur, non pas du « merveilleux chrétien » seulement, mais du merveilleux tout court. Si le monde est vraiment habité par un *Dieu*, par un Être au-delà du fabuleux, du prodigieux et de tous nos adjectifs, et qui est à la fois toujours à chercher et toujours pleinement présent, nous vivons dans une réalité extraordinaire, imprévisible, débordant d'inconnu, de mystère, d'aventure. »

² *Ibid.*, p. 259.

³ Pascal, *Œuvres*, Paris, L. Billaine, 1665.

⁴ F. Hegel, cité par Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit*, vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 24.

⁵ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Idées-Gallimard, 1970, p. 68. Pour Henry Hatfield (*Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, op. cit., p. 91), Nietzsche entretient une certaine nostalgie avec le mythe grec dans *La Naissance de la tragédie*, avec le sentiment d'une perte du mythe dans les arts de son temps, Wagner étant celui qui incarne la possibilité d'une renaissance dans le domaine de la musique (*Ibid.*, p. 92).

⁶ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p.261-262 : « Ainsi le mot "Dieu est mort" signifie : le monde suprasensible est sans pouvoir efficient. Il ne prodigue aucune vie. La Métaphysique, c'est-à-dire pour Nietzsche la philosophie occidentale comprise, est à son terme ».

⁷ *Ibid.*, p. 269.

neuvième), à cette demande de divin dont a pu se nourrir la nostalgie métaphysique qui sourdement continue de hanter la philosophie.¹

« [A]sile » des dieux, la poésie aurait donc d'abord répondu à une « demande de divin ». Face au « désenchantement du monde moderne et de la philosophie »² et au « dépouillement des dieux »³, la poésie aurait trouvé à cette époque les ressources fondamentales pour esquisser un nouveau dieu, détaché du monothéisme et du rationalisme :

Le rapport au Dieu poétique n'est donc ni un rapport de deuil, comme celui qu'implique le Dieu mort des religions, ni un rapport critique, comme celui qui convient au Dieu-Principe des métaphysiques, mais un rapport, au sens propre, *nostalgique*, rapport où s'envisage, dans la mélancolie, les chances d'un réenchantement du monde et d'un retour du divin.⁴

Mais par la suite le désenchantement gagne l'espace poétique. Le poème est ainsi le lieu où se cristallise la crise de foi du dix-neuvième siècle, où se crie la nostalgie d'une perte. Les poètes qui précèdent notre corpus et dont l'influence fut considérable sur la poésie européenne pointent du doigt l'influence des Lumières sur l'espace poétique :

Avec les romantiques allemands, tout particulièrement avec Novalis, naîtra le soupçon que toute la philosophie n'est jamais que l'expression de la nostalgie de ce qui s'est alors perdu : *le mythique*. [...] nous pourrions rendre compte de la crise actuelle des valeurs, laquelle participe du syndrome du désenchantement du monde, en disant : parce que l'on nous a enseigné la raison et que nous en avons retourné l'exigence de rationalité contre elle-même, et que la raison n'a pas résisté à cette inquisition parce qu'en elle quelque chose était déjà pourri.⁵

Les dieux antiques se disent au passé depuis près d'un siècle quand les poètes de notre corpus réécrivent le mythe d'Orphée. Le chant, avant d'être désenchanté, *déchante* : « Déchanter, c'est épurer la tenue de l'affinité de toute alchimie superstitieuse »⁶. Novalis, dans les *Hymnes à la nuit*, nous décrit ainsi le monde d'*avant*, celui dans lequel le divin avait encore une place :

Unendlich war die Erde.
Der Götter Aufenthalt

Infinie était la terre.
Le séjour des dieux

¹ J-C. Pinson, « De l'athéisme poétique aujourd'hui », *Noesis* [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 29 mai 2013. URL : <http://noesis.revues.org/34>

² *Ibid.*

³ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p.100. Le traducteur précise le terme allemand entre parenthèses : « *Entgötterung* ».

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 53-54.

⁶ M. Deguy, Postface, dans *Poèmes II 1970-1980 – Tombeau de Du Bellay ; Jumelages ; Donnant Donnant*, Paris, Nrf Poésie Gallimard, 1981, p. 177.

Und ihre Heimat.¹

Et leur patrie.

Le prétérit, temps du récit, caractérise ce monde où les « fils originels » (« Ursöhne »²) sont « impuissants / Dans leur colère destructrice / Contre la nouvelle / et magnifique race des dieux » (« Ohnmächtig / In ihrer zerstörenden Wut / Gegen das neue / Herrliche Göttergeschlecht »³). Dès le début du poème, une menace pèse sur l'âge d'or⁴, prophétisant la destruction de cet équilibre que l'on croyait indestructible.

Un bouleversement profond traverse ainsi la poésie européenne⁵. Or le personnage d'Orphée appartient à un système de pensée où le divin a toujours cours. Impossible pourtant pour lui d'échapper à cette crise de la spiritualité, alors que « les dieux se sont envolés »⁶, « faute d'encens et d'hommages »⁷. Nerval, « enfant d'un siècle sceptique »⁸, célèbre alors le déclin des dieux anciens, que chantent les poètes allemands, notamment Schiller dans « Les Dieux de la Grèce » (« Die Götter Griechenlandes ») :

Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach, von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück

Aucune divinité ne se montre plus à mon regard ;
Hélas ! De ces images si chaudes de vie
L'ombre seule est restée⁹

Le divin est nié d'emblée, devenu invisible, plongé dans l'ombre de l'impossible connaissance. Schiller distingue ainsi un avant, marqué par l'emploi du prétérit, et un maintenant, au présent : « Lorsque vous gouverniez encore ce monde riant, avec les légers liens de la joie ; lorsque vous dirigiez d'heureuses races, charmants êtres d'un âge fabuleux ;

¹ Novalis, *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 109.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*

⁴ L. Margantin, « Le corps des dieux. Les figures d'Orphée et de Jésus chez. Novalis », dans *Romantisme*, 1999, Volume 29, Numéro 103, p. 14 : « Novalis dispose en arrière-plan de son évocation d'un paradis terrestre ressemblant à celui du poème de Schiller une toile crépusculaire et menaçante. Ou plutôt : il semble que le poème lui-même, célébrant la beauté de l'âge d'or païen, repose sur un socle ténébreux et tumultueux qui fragilise son existence ».

⁵ G. de Nerval, *Les Illuminés*, dans *Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 1135 : « Il y a quelque chose de plus effrayant dans l'histoire que la chute des empires, c'est la mort des religions ». Il faut cependant nuancer cette analyse avec Arendt, qui précise que si le dix-neuvième siècle est en effet moteur dans le refus de la mythologie et la déstabilisation du sacré, il ne faut pas oublier que « la révolte contre la tradition au dix-neuvième siècle demeura strictement à l'intérieur d'un cadre traditionnel » (*La Crise de la culture*, op. cit., p. 41).

⁶ G. de Nerval, *Le Voyage en Orient*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 234.

⁷ Ce passage renvoie à la mort de Pan, « mort sans lutte au pied de l'Olympe profané, mort comme un dieu peut seulement mourir, faute d'encens et d'hommages, et frappé au cœur comme un père par l'ingratitude et l'oubli » (*Ibid.*, p. 253).

⁸ G. de Nerval, « Isis », dans les *Les Filles du Feu*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 619. Nerval se dit aussi « fils d'un siècle déshérité d'illusions » dans *Le Voyage en Orient* (*Œuvres complètes*, t. II, op. cit., p. 237).

⁹ F. Schiller, *Poèmes philosophiques. Gedankenlyrik*, édition bilingue, traduction de Robert d'Harbourt, Paris, Aubier bilingue, 1944, p. 88-89.

lorsque brillèrent les pompes de votre service, et lorsqu'on couronnait de guirlandes tes temples, Vénus Amathonte, ah ! comme tout était autre qu'à présent ! »¹. Il s'agit pour Schiller de décrire un âge d'or perdu. A présent, la poésie est représentée « dépouillée de sa divinité » (« keine Götttheit »²).

La déchéance touche dans un premier temps la silhouette des « dieux d'argile »³, divinités héritées de l'Antiquité écrasée par le catholicisme⁴, puis touche Dieu, avec une majuscule, dans ce cri qui referme le deuxième quatrain du premier sonnet du « Christ aux Oliviers » : « Non, Dieu n'existe pas ! »⁵. La littérature se vide ainsi de ces « dieux enfuis »⁶, qui seront remplacés par d'autres idoles⁷. « Les Dieux de la Grèce » (« Die Götter Griechenlandes ») de Heine interroge cette fois la place du divin⁸ par l'introduction du comique, représentant sous un jour peu avantageux des « dieux abandonnés » (« verlassene Götter »⁹). Dans « Pain et vin » (« Brot und Wein »), Hölderlin remarque alors que « nous arrivons trop tard » (« wir kommen zu spät »¹⁰), que « Thèbes fane¹¹ et Athènes » (« Thebe

¹ F. Schiller, *Sämtliche Werke*, Band 1, München, Carl Hanser Verlag, 2007, p. 163 : „Da ihr noch die schöne Welt regiertet, / An der Freude leichtem Gängelband / Glücklichere Menschenalter führtet, / Schöne Wesen aus dem Fabelland! / Ach! Da euer Wonnedienst noch glänzte, / Wie ganz anders, anders war es da! / Da man deine Tempel noch bekränzte, / Venus Amathusia!“ Traduction de M.X. Marmier de dans *Poésies* de Schiller, Paris, Charpentier, 1854, p. 149.

² *Ibid.*, p. 167.

³ G. de Nerval, « Myrtho », dans *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ Dans « Cagliostro » des *Illuminés*, « le catholicisme triompha décidément du paganisme » (Bibliothèque de la Pléiade, tome II, p. 1119).

⁵ G. de Nerval, « Le Christ aux oliviers », *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 35.

⁶ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 323-327 : « Avec la venue et le sacrifice du Christ a commencé, pour l'expérience historique de Hölderlin, la fin du jour des dieux. [...] Le défaut de dieu signifie qu'aucun dieu ne rassemble plus, visiblement et clairement, les hommes et les choses sur soi, ordonnant ainsi, à partir d'un tel rassemblement, l'histoire du monde et le séjour humain en cette histoire. [...] Les poètes sont ceux des mortels qui, chantant gravement le dieu du vin, ressentent la trace des dieux enfuis, restent sur cette trace, et tracent ainsi aux mortels, leurs frères, le chemin du revirement ».

⁷ Le processus est particulièrement complexe, comme le rappelle Margantin (« Le Corps des dieux. Les figures d'Orphée et de Jésus chez Novalis », *op. cit.*, p. 8-9) : « le retrait et finalement la mort des dieux se sont produits bien avant l'*Aufklärung* [...] Pour [Schiller], c'est le surgissement du monothéisme qui provoque l'achèvement de l'immanence divine, et signe la fin de la religion. Le dieu-un, en s'éloignant de la terre, empêche tout contact direct, charnel, de l'homme avec lui. [...] Pour [Novalis], c'est un événement interne à l'histoire du christianisme qui est destructeur du lien de l'homme avec son dieu, et ce bien avant les Lumières qui n'en sont que l'ultime conséquence dans l'ordre du politique. Cet événement, c'est la Réforme, telle qu'elle est évoquée dans La Chrétienté ou Europe et dans diverses notes laissées par le poète. »

⁸ Pour Henry Hatfield (*Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, *op. cit.*, p. 17), ce poème met en lumière « le contraste entre une tradition morte et un présent indigne » (« the contrast between a dead tradition and an unworthy present »).

⁹ H. Heine, *Gedichte*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁰ F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, *op. cit.*, p. 704-705.

¹¹ Nous avons ici transformé le texte français de François Garrigue, qui avait traduit *welken* par *s'étioler*, lui préférant *faner*, pour éviter l'utilisation d'un verbe réflexif en français.

welkt und Athen »¹), tandis que dans « Pathmos », la puissance du « divin » (« göttliches »²) s'estompe³ :

Denn göttliches Werk auch gleicht dem unsern.
Nicht alles will der Höchste zumal.⁴

Car l'œuvre divine ressemble à la nôtre.
Le Très-Haut ne veut pas tout à la fois.

De même, dans « Grèce » (« Griechenland »), la confiance en le divin s'est progressivement évaporée⁵ :

[...] Wo aber allzusehr sich
Das ungebundene zum Tode sehnet
Himlisches einschläft, und die Treue Gottes.

Mais où trop aspire
A la mort l'irréfréné,
S'endorment le Céleste et le soutien de Dieu.⁶

Dans cet endormissement du ciel et surtout de la foi, « nuit de l'absence des dieux »⁷, il est clair que se dissimule à peine ce que Heidegger analysera plus tard comme étant « la fin du jour des dieux »⁸. Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand constate lui aussi leur départ : « mais je ne suis pas Virgile, et les dieux n'habitent plus l'Olympe »⁹. Chez Chateaubriand comme chez Hölderlin, il s'agit de souligner l'ampleur de la perte : la génération d'Hölderlin qui arrive *trop tard*¹⁰, l'image d'un monde tombant en décrépitude, l'utilisation de la négation syntaxique « ne... plus » consacrent l'idée que le poète se trouve désormais face à une nouvelle situation, où l'Ancien ne trouve plus sa place.

L'exode des dieux laisse place à un profond désenchantement. Rimbaud, dans « Génie », s'écrie : « Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne : "Arrière ces superstitions, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré !" »¹¹. Pour

¹ *Ibid.*, p. 704-705.

² *Ibid.*, p. 832.

³ A. Solbach, *Seinsverstehen und Mythos, Untersuchungen zur Dichtung des späten Hölderlin und zu Heideggers Deutung*, München, Verlag Karl Alber Freiburg, 2008, p. 96: « Le Divin s'est détourné, il n'est pas reconnu par les hommes » („Das Göttliche hat sich abgewendet, es wird von den Menschen nicht erkannt“). Pour Solbach, Hölderlin figure dans ce poème « le temps de l'absence des dieux » (*Ibid.* : « der Zeit der Abwesenheit der Götter »)

⁴ *Ibid.* Traduction personnelle.

⁵ J.E. Jackson, dans « Poésie et mythe », *op. cit.*, p. 1660, analyse brièvement ce texte : « Les dieux de la Grèce, identifiés imaginativement dans des nuages nocturnes, passent dans ce poème comme des figures "refoulées et défuntes" ».

⁶ F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, *op. cit.*, p. 876-877.

⁷ J.E. Jackson, « Poésie et mythe », *op. cit.*, p. 1660.

⁸ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 323.

⁹ F.-R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, GF Flammarion, 1968, p. 57.

¹⁰ A. de Musset, *Les Caprices de Marianne*, « je suis venu trop tard dans un monde trop vieux ».

¹¹ A. Rimbaud, *Poésie*, *op. cit.*, p. 243.

Verlaine, la raison de cette perte de foi et de crédibilité est à chercher dans un paradoxe fondamental :

[...] nous, les Suprêmes Poètes
Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas,¹

Adorer sans croire, c'est effectivement vider de sa substance une foi qui n'a plus lieu d'être à ses yeux. Se pose alors une question essentielle à l'horizon de la poésie européenne : Orphée y a-t-il encore sa place ? Une esquisse de réponse se trouve dans le « Prologue » des *Poèmes saturniens* :

- Et sous tes cieux dorés et clairs, Hellas antique,
De Sparte la sévère à la rieuse Attique,
Les Aèdes, Orpheus, Alkaïos, étaient
Encore des héros altiers et combattaient.²

Orphée se tient pour Verlaine dans l'emploi de l'imparfait et de l'adverbe « encore ». L'utilisation de son nom latin, « Orpheus », répété quelques vers plus loin³, vient appuyer la représentation d'un personnage appartenant tout entier au passé, sans volonté de le réactualiser dans la langue moderne. En effet, la troisième strophe du « Prologue » vient contraster avec les « temps fabuleux »⁴ qui introduisaient le poème :

- Aujourd'hui, l'Action et le Rêve ont brisé
Le pacte primitif par les siècles usé,
Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce
De l'Harmonie immense et bleue et de la Force.
[...]
L'Action qu'autrefois réglait le chant des lyres⁵

Avec le terme « divorce », Verlaine oppose « autrefois » qui se caractérise par l'*usure*, et le présent, qui s'élève sur les ruines de ce monde passé et invalidé. Plus tard, dans « Mort ! », les fables sont toujours « plus incertaines que les sables »⁶. Le sujet lyrique du « Prologue » des *Poèmes saturniens* s'élance alors vers une écriture dépouillée de toute mythologie ancienne, car il considère cette dernière comme une erreur des Anciens :

¹ P. Verlaine, *Poèmes saturniens op. cit.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 36 : « Ainsi qu'Orpheus domptait les tigres et les ours ».

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ P. Verlaine, « Mort ! », dans *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 694 : « Dans les fables plus incertaines que les sables ».

[...] et si naguère
 On le vit au milieu des hommes, épousant
 Leurs querelles, pleurant avec eux, les poussant
 Aux guerres, célébrant l'orgueil des Républiques
 Et l'éclat militaire et les splendeurs auliques
 Sur la kithare, sur la harpe et sur le luth,
 [...]
 C'est qu'il se méprenait alors sur l'âme humaine.¹

Verlaine crée « un univers poétique singulier »², qui s'évade du cadre du mythe, par ce que l'on pourrait appeler une amnésie, parce que « la mémoire est absente »³. Il suffit d'ailleurs de se tourner vers Rimbaud, lui qui repousse la « vieillerie poétique »⁴ dans *Une Saison en enfer* et qui assimile l'enchantement à la folie⁵ : « Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau »⁶. Le désenchantement chez Rimbaud, c'est s'extirper de cette époque (à l'imparfait, encore une fois) où « je croyais à tous les enchantements »⁷ : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté »⁸.

2. Les dieux enfuis

La désacralisation générale affecte Orphée en profondeur, ainsi que son chant⁹. Selon Jouve, l'heure est particulièrement grave car « La principale détermination de l'époque est la volonté de détruire ce que je nommais il y a un instant les sources de la foi »¹⁰. Ce désaveu est pourtant paradoxal car comme le rappellent Christine Mundt-Espin ou Claire Barbillon, « Il n'y a jamais eu autant d'Orphées »¹¹ ; « Le mythe d'Orphée connaît dans la deuxième moitié

¹ Verlaine, *Poèmes saturniens op. cit.*, p. 37.

² J. Borel, « Introduction » aux *Fêtes galantes, Romances sans paroles*, précédé de *Poèmes saturniens*, Paris, Poésie / Gallimard, 1973, p. 11.

³ P. Verlaine, « Vendanges », dans *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 154.

⁴ A. Rimbaud, *Poésies, op. cit.*, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 197 : « la folie qu'on enferme ».

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁹ V. Delecroix, *Petite bibliothèque du chanteur, op. cit.*, p. 23 : « recul du sacré et extinction du chant coïncident ».

¹⁰ P.-J. Jouve, *En miroir, op. cit.*, p. 17.

¹¹ C. Mundt-Espin, *Blick auf Orpheus – 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos, op. cit.*, p. 8 : „So viel Orpheus war nie“.

du XIXe siècle une fécondité remarquable »¹. Notre corpus en atteste, les multiples Orphées du vingtième siècle en poésie soulignent que cette fécondité ne s'est pas tarie. Ce qui a changé, en revanche, au contact de ces réflexions sur la mort de Dieu et des dieux, c'est le sentiment qu'Orphée résiste à l'usure du temps, malgré la mort des dieux, malgré la perte du sacré, malgré les attaques de ceux qui, comme Aragon et les surréalistes, voudraient voir la mythologie des Anciens remplacée par « une mythologie en marche »².

Orphée est parvenu à une époque qui se caractérise par un profond désenchantement³, qui « [évacue] le mythe comme une valeur étrangère »⁴ et « [coupe] l'homme du mythe »⁵. Dérouté par les silences, les déchirements, le blanc, l'éclatement du texte, la critique évoque ce fameux *désenchantement du monde* dont Baudelaire serait la figure de proue⁶, lui qui voudrait se décrire par « l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému »⁷, « qui ne veut pas rayonner »⁸. Comme une réponse aux mages romantiques qui se placent au centre, dans la lumière, Baudelaire prend ses distances, pendant que « Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur à travers les ténèbres qui puent »⁹. L'expérience de la mort n'est pas transfigurée, dans une œuvre où le lecteur rencontre « une charogne »¹⁰, « Les jambes en l'air, comme une femme lubrique »¹¹, avec « Son ventre plein d'exhalaisons »¹². Alors que pour les poètes de la Pléiade la mythologie antique était « un recours contre la vulgarité »¹³, l'espace poétique accueille la plus pure trivialité, révélant maintenant un « refus de s'émerveiller soi-même et le désir de dissiper l'émerveillement des

¹ C. Barbillon, « Quelques occurrences d'Orphée dans les arts de la deuxième moitié du XIXe siècle », dans *Les Métamorphoses d'Orphée*, M. Detienne (dir.), éditions Musée des Beaux-arts de Tourcoing, Les Musées de la Ville de Strasbourg, Musée communal d'Ixelles, Bruxelles, Snoeck-Ducaju&Zoon, 1995, p. 69.

² L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 143.

³ Y. Vadé évoque lui « le désenchantement général de la société » (*L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 464).

⁴ M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, op. cit., p. 6.

⁵ *Ibid.*

⁶ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, op. cit., p. 75 : « Une des figures modernes de l'anti-émerveillement, après la figure ancienne du sage épicurien ou stoïcien, est pourtant le dandy, dont l'apologiste le plus lucide est Baudelaire, que personne n'accuserait d'être fermé à la poésie. »

⁷ C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans *Œuvres poétiques*, I, op. cit., p. 712.

⁸ N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Paris, Folio essai, 1956, p. 61.

⁹ C. Baudelaire, « Au Lecteur », dans *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, « Une Charogne », p. 33.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972, p. 43.

autres »¹. Aragon, par exemple, se considère comme « trop intelligent pour jouer au mage »². La dérision est essentielle : la magie du chant d'Orphée et de ses avatars est à présent vue comme un *jeu*, un mensonge, une prétention.

Le déplacement de la figure divine vers la poésie (que l'on observait encore chez les romantiques français et allemand) s'interrompt, célébrant la fin de ce « mouvement qui confie la relève du Dieu de la religion et du Dieu métaphysique au Dieu du poème »³ : « l'impératif du poème est aujourd'hui de conquérir son propre athéisme »⁴ Cette « mise à mort par la poésie de son propre Dieu »⁵ déstabilise en profondeur le rapport du genre à ses capacités d'enchantement, le sacré étant un élément déterminant dans l'élévation du *carmen*. Prenant l'exemple de Baudelaire, Jean-Claude Pinson pose alors l'une des problématiques majeures de notre corpus :

le poète « athée », parce qu'il a renoncé à toute croyance romantique en un prétendu pouvoir de la poésie à parler la langue des dieux ou des prophètes et à pouvoir ainsi s'approcher davantage que les autres langages de la réalité vraie, n'est-il pas d'abord un déconstructeur⁶

Cette désertion du sacré vient alors affecter le rapport au mythe qui à l'origine est lié au sacré. Mais il s'avère que le mythe littéraire « ne fonde ni n'instaure plus rien »⁷ et « n'est pas tenu pour vrai »⁸. La transition, du sacré au profane, est entamée : « personne ne te croit »⁹.

La mort de Dieu dans le poème semble ainsi concorder avec la montée du désenchantement du monde dans l'espace poétique, et bien entendu affecte le chantre thrace. Car si le poète *renonce* à la croyance en les pouvoirs du poème, il *renonce* par là au mythe d'Orphée. La mort de dieu, « certitude poétique »¹⁰, est un moment-clé dans l'histoire de l'humanité. Dans son *Album de vers anciens*, Valéry ne semble pas (encore) condamner la

¹ M. Edwards, *De l'Émerveillement*, op. cit., p. 79. Nous verrons par la suite que le mouvement de désenchantement est bien plus complexe, notamment chez Baudelaire, puisque dans la description minutieuse de la « charogne », il existe une part d'émerveillement face au laid, cherchant dans l'horreur le sublime que peut l'espace poétique.

² D. Bougnoux, *Le Vocabulaire d'Aragon*, op. cit., p. 38.

³ A. Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ J-C. Pinson, « De l'athéisme poétique aujourd'hui », op. cit.

⁶ *Ibid.*

⁷ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 13.

⁸ *Ibid.*

⁹ M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 12.

¹⁰ G. Girard, *L'Ombre et la demande – projections surréalistes*, Atelier de création libertaire, Lyon 2005, p. 133-137, cité par G. Ducornet, *Surréalisme et Athéisme – « A la niche les glapisseurs de dieu ! »*, Paris, Ginkgo éditeur, 2007, p. 11.

mythologie : on y trouve les personnages d'Orphée et d'Hélène en compagnie de Vénus ou de Narcisse. Mais un « poème abandonné »¹, « Profusion du soir », fait écho à la crise du sacré qui occupe le dix-neuvième siècle et qui se poursuivra par la suite :

Mais pesant et neigeux les monts du crépuscule,
Les nuages trop pleins et leurs seins copieux,
Toute la majesté de l'Olympe recule,
Car voici le signal, voici l'or des adieux,
Et l'espace a humé la barque minuscule...²

Dans ce quintile séparé des autres strophes par une étoile et un large blanc typographique, le divin « recule », à la rime avec « crépuscule ». Introduits par l'anaphore du présentatif « voici », les « adieux » du poète au divin sonne le glas d'une époque, celle des références à « l'Olympe », avec le verbe *reculer* à la rime avec « minuscule », image d'une diminution. La strophe suivante confirme le passage d'une ère à l'autre :

Les temps sont accomplis, les désirs se sont tus,
Et dans la bouche d'or, bâillements combattus,
S'écartèlent les mots que charmaient le poète...
Les temps sont accomplis, les désirs se sont tus.³

Insistant sur le caractère révolu de cette époque, avec la répétition du verbe *accomplir* et l'emploi du verbe *charmer* à l'imparfait, Valéry met en valeur un changement d'importance : dans le vers mentionnant le poète, il inverse le sujet et le verbe à deux reprises : « S'écartèlent les mots » et « charmaient le poète ». C'est le langage qui est placé devant, le sujet lyrique, lui, est relégué en dernière position. Les « mots » bénéficient du présent, le « poète » de l'imparfait. Les premiers occupent la proposition principale, le second la subordonnée. La figure du poète n'est plus au centre, elle devient périphérique, parce que le *charme* dont il est question n'opère plus, relégué dans un tiroir verbal accompli, victime du *recul* des dieux. Dans le « Cantique des colonnes » de *Charmes*, Valéry reprend cette idée lorsqu'il décrit les effets du chant : « Nous allons sans les dieux »⁴. Le divorce des hommes avec les divinités éclate dans la préposition « sans », figurant la libération de l'humain, qui progresse au-delà du sacré, avec le verbe de mouvement *aller*. Le temps des dieux semble bel et bien terminé. Plus tard, dans son discours de « Remerciement à l'Académie française », Valéry interroge le maintien de la tradition : « Il n'est pas de tradition qui puisse subsister autrement que par artifice dans cette mêlée de nouveautés. Un temps qui interroge tout, qui vit de tout essayer,

¹ P. Valéry, *Œuvres, I, op. cit.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

de tout regarder comme perfectible et donc provisoire »¹. Orphée serait-il atteint par la négation qui ouvre ce paragraphe, par cette soif de nouveauté qui envahit le siècle ? Dans la *Petite Lettre sur les mythes*, Valéry confirme que le mythe est menacé par le règne de la raison :

Ce qui périt par un peu plus de précision est un mythe. Sous la rigueur du regard, et sous les coups multipliés et convergents des questions et des interrogations catégoriques dont l'esprit éveillé s'arme de toutes parts, vous voyez les mythes mourir, et s'appauvrir indéfiniment la faune des choses vagues et des idées... Les mythes se décomposent à la lumière que fait en nous la présence combinée de notre corps et de notre sens du plus haut degré.²

Analysant le cadavre du mythe, Valéry nous en décrit non seulement la mort annoncée, mais aussi son extrême fragilité face à la science, « la rigueur du regard » de « l'esprit éveillé ». La « décomposition » est en marche.

Certains évacuent alors l'idée même de Dieu dans leur poésie, à l'image des Surréalistes, de Bonnefoy³, Jaccottet⁴, et bien d'autres, qui font de leur athéisme un mode d'écriture face à « la crise du sacré et du sens »⁵, créant une « poésie "en temps de détresse" »⁶. L'espace poétique s'ouvre alors parfois sur un « délabrement des mondes »⁷, notamment chez Jaccottet :

Mais s'il ne s'agit plus de terres, de chemins,
de nuits à traverser, s'il n'y a plus
de terre, plus de jour, plus d'étendue ?⁸

Cet univers ne laisse aucune place au sacré, ni à l'espoir. Dans « A la longue plainte de la mer, un feu répond », Jaccottet fait face à un « dieu infiniment éloigné maintenant »⁹, sans majuscule, signe de sa destitution :

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 719.

² *Ibid.*, p. 964.

³ Pour Starobinsky, la poésie de Bonnefoy est une « eschatologie athée » (Arc, p. 8), tandis que Jean-Claude Bologne évoque « le mysticisme athée » (*Le Mysticisme athée*, Paris, Editions du Rocher, 1995). Selon le poète, « 'Dieu' tout simplement, et collectivement, est à naître et peu à peu, ou brusquement, le fera » (*Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Paris, Mercure de France, 1990, p. 46).

⁴ Jaccottet évoque quant à lui son « incapacité totale [...] à adhérer à une foi » (*La Promenade sous les arbres*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1988, p. 173-174).

⁵ M. Finck, « Esquisse d'une poétique du « gong » : Rilke, Michaux, Bonnefoy », *op. cit.*, p. 242.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ *Ibid.*

⁹ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, *op. cit.*, p. 82.

certains disent avec soulagement qu'il est mort, Dieu qui n'est plus qu'un souvenir de Dieu, sans force, sans autorité [...]. Qu'est-ce que cela signifie, toutes ces images des anciens dieux ensevelies dans les déserts, les cendres, les eaux [...] ? Et si le temps l'emporte même sur nos dieux, ou du moins sur les masques que nous leur prêtons pour n'être pas aveuglés par eux, comment ne menacerait-il pas notre profane bonheur ?¹

La première mention de « dieu », sans majuscule, annonce sa destitution. Le divin est lié à la négation, syntaxique et lexicale, qui scelle la fin du sacré dans l'espace des hommes. La mythologie des « anciens dieux » se trouve alors confrontée à la perte du sens, souligné par l'interrogation. Jaccottet voit dans « le temps » la raison même du désamour de l'homme. Son refus d'Orphée est lié à la désertion du divin :

La seule grâce à demander aux dieux lointains,
aux dieux muets, aveugles, détournés,
à ces fuyards²

L'utilisation du suffixe -ard, particulièrement péjoratif, souligne le sentiment d'abandon du sujet lyrique. Le ciel de Jaccottet s'efface (« pas de ciel au-dessus »³) et se vide de ses dieux⁴ car « Je n'ai jamais su prier, je suis incapable d'aucune prière »⁵ :

*On voudrait croire que nous sommes tourmentés
pour mieux montrer le ciel. Mais le tourment
l'emporte sur ces envolées, et la pitié
noie tout, brillant d'autant de larmes
que la nuit.*⁶

¹ *Ibid.*, p. 82.

² Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 93.

³ *Ibid.*, p. 483.

⁴ Dans sa *Promenade sous les arbres*, Jaccottet observe le ciel avec un sentiment proche de la terreur : « Il faisait froid, il me semblait n'avoir jamais vu Orion si clair, si proche, le silence était absolu [...]. J'avais devant moi du haut en bas de la vue comme un coup de tonnerre glacé, congelé, une explosion immobile, quelque chose de proprement atroce [...]. Je continuais cependant à avoir peur devant cette espèce de haut échafaud glacé, devant cette immobilité silencieuse et vide » (*La Promenade sous les arbres*, op. cit., p. 136-139). Dans ses *Notes de carnet*, « le livre grand ouvert du ciel » (P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 363) n'a rien à dire, car il est « comme, aussi, du silence » (*Ibid.*). Dans *Pensées sous les nuages*, Jaccottet va plus loin encore : « Il faut que nous soyons restés bien naïfs / pour nous croire sauvés par le bleu du ciel » (*Ibid.*, p. 320). Réduit à sa simple couleur, le ciel est alors déserté par les dieux car « La lumière céleste ne suffit plus, ou n'est pas à déchiffrer » (*Ibid.*, p. 339). L'énigme du sacré reste alors entière au poète, il n'est plus en position d'intercesseur entre le divin et l'humain.

⁵ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 303. Le texte se poursuit, dans un refus grandissant de l'idée même de sacré : « Je ne veux pas pour autant m'agenouiller en ce lieu, ni même prétendre que je me suis trouvé là sur des traces divines. Ce serait une autre espèce d'erreur. » (*Ibid.*, p. 304). Jaccottet emploie là le même verbe que dans le poème « Autrefois », où l'on pouvait deviner Orphée, celui qui a « prétendu guider mourants et morts ». Dans les deux cas, le poète souligne l'imposture que joue le sacré vis-à-vis de l'homme, dans un rejet très net du divin.

⁶ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 7.

Tout se tient ici dans l'emploi du conditionnel, qui fait de la croyance une terrible illusion. La foi s'est d'ailleurs vidée de toute substance : pas la moindre trace de divinité dans cette strophe, ni même de Dieu. Il ne reste qu'une tournure indéfinie, le pronom « on », qui renvoie à tous et à personne. Dans *A la lumière d'hiver*, Jaccottet définit alors le statut du sujet lyrique dans la création poétique contemporaine comme étant « hors de tout enchantement »¹ :

hors de tout enchantement,
trahi par tous les magiciens et tous les dieux,
depuis longtemps fui par les nymphes
même au bord des rivières transparentes
et même à l'aube²

Le charme d'Orphée ne peut opérer dans cet univers désenchanté, avec l'usage de la préposition « hors de », mais aussi par l'introduction d'un sentiment de *trahison* au deuxième vers de cette citation. L'utilisation de l'article exprimant la totalité *tout*, répété trois fois en deux vers, et l'article défini à valeur générique soulignent l'importance des dégâts causés par cette perte du sacré. Le rêve d'une poésie toute-puissante semble alors détruit par ce que Jaccottet appelle une *fuite* au troisième vers (« fui par les nymphes »). La magie lui est « étrange »³, c'est-à-dire *étrangère*. Dans ses *Leçons* par exemple, il prévient son lecteur qu'il ne sera pas alchimiste de la poésie⁴ :

N'attendez pas
que je marie la lumière à ce fer.⁵

Jaccottet repousse les « mythologies »⁶ de la figure du poète et s'en détache. Dans son *Cahier de verdure*, il coordonne ainsi la mélodie et la parole avec la conjonction « ou », les rendant ainsi équivalents, alors que dans la tradition lyrique, ils sont radicalement différents : « ainsi, quand un chant s'élève dans une salle, ou une simple parole, pas n'importe laquelle toutefois,

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 77-78.

³ *Ibid.*, p. 271 : « plus étrange encore que les mages et les dieux ».

⁴ Nous pensons bien entendu à l'« Alchimie du verbe » rimbalienne (A. Rimbaud, *Poésie*, op. cit., p. 192) ou encore à « Alchimie de la douleur » de Baudelaire (C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 73), pour ne reprendre que les plus connus. Pratique « scientifique » dans un premier temps, l'alchimie tombe progressivement en désuétude au tournant du dix-huitième et du dix-neuvième siècle (Y. Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 216) et devient un « rêve » de littéraire (*Ibid.*), notamment sous l'influence du *Faust* goethéen : « L'identification romantique de l'alchimiste et de l'écrivain rejoint l'idéal de l'"absolu littéraire" qui fut en Allemagne celui du groupe d'Iéna, en même temps qu'elle prépare l'assimilation de la poésie un absolu, qui marquera en France la révolution poétique de la seconde moitié du siècle » (*Ibid.*, p. 232).

⁵ P. Jaccottet, *Poésie*, op. cit., p. 169.

⁶ Cette expression est empruntée à B. Blanckeman (*Lectures de Philippe Jaccottet*, „Qui chante là quand toute voix se tait », op. cit., p. 12) qui développe : « à la Renaissance, l'antique vision du poète habité par les dieux ; à l'époque du Romantisme, le poète guide et démiurge ; à l'ère moderne, le poète détecteur, explorateur et missionnaire de l'inconscient. »

dans une chambre, ce sont toujours la même salle, la même chambre »¹. Cette transition, du chant à la parole, définit le rapport du poète à l'écriture :

Je parle pour cette ombre qui s'éloigne à la fin du jour
ou n'est-ce pas plutôt elle qui chante en s'éloignant,
son pas qui parce qu'il l'emporte dans les champs
parle avec toute la douceur de la distance ?
Quel est cet air plus mélodieux que l'air,
sinon la déchirure même et la distance de la terre
qui murmure amoureuxment, sinon les heures
qui de passer font une suite de paroles ?²

Il s'agit de *décanter*³ l'essence même du poétique pour n'en conserver que l'essentiel, comme le souligne l'emploi de l'adjectif « simple » antéposé. Certes, cette parole n'est pas celle du quotidien (« pas n'importe laquelle »), elle fait tout de même l'objet d'une sélection, peut-être même d'une élection, mais elle révèle la perte de puissance du *carmen* dans l'espace poétique. Si dans le mythe d'Orphée le chant peut tout, ou presque, ici la répétition de l'adjectif « même » souligne l'impossible métamorphose du monde par le biais du chant ou de la parole. Le sujet lyrique n'est alors plus en mesure d'enchanter ni les êtres ni les choses.

Le doute devient dès lors persistant dans notre corpus, jusqu'à s'effacer devant la certitude, notamment chez Pierre Emmanuel qui ordonne à Orphée : « Quitte dieu »⁴. Il reprend la formule de Nietzsche :

Le dieu est mort. Je ne lui ferai pas
Offrande sacrilège d'un cadavre.
Ni n'inventerai plus de saint tombeau
En ce val attardé, si calme ! où la mémoire
Se déroule au pas des ruines, liturgie.⁵

Le tout premier vers s'avance comme un postulat de départ, la disparition du sacré, qui se dit ensuite par l'emploi répété de la négation. Le monde devient alors un « Lieu sans retour »⁶. Le poème se défait alors de ses références au sacré : « En lieu / De temple, un vide épais comme l'ambre »⁷. De même, dans *Falla* d'Agneta Enckell, Orphée rédige des poèmes

¹ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 389.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 372 : « rien, peut-être, dans toute notre poésie d'Occident, qui soit aussi proche de la musique la plus déchantée ».

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 54 : « Quitte dieu. Sois sans lieu comme un astre, le cri / de la cigale, l'oreille immense de la pierre ».

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 21.

dépourvu de sacré. Ce n'est pas tant la foi en Dieu qui est d'ailleurs déstabilisée, que celle portée vers le poète et le poème, nié dès les premières pages de ce texte :

[...] mördaren

skriver dikter som ingen ska tro på –
det han skriver är verkligt

”mördaren i ett låst rum menar ingenting symboliskt”¹

[...] l'assassin

écrit des poèmes que personne ne croira –
ce qu'il écrit est vrai

« l'assassin dans une pièce fermée à clé ne signifie rien de symbolique »

Orphée n'est plus qu'un « assassin », il a perdu son nom. Mais dans une œuvre portant le nom d'Eurydice, nous identifions sans mal cette figure du poète. Alors qu'il a perpétré le meurtre de la jeune femme, le sujet lyrique « écrit des poèmes que personne ne croira ». L'emploi de la négation, associée au verbe *tro* (*croire*) conjugué au futur, souligne la vanité de l'écriture poétique. Dans ce monde désabusé tel que peut le décrire Agneta Enckell, la magie a disparu : il ne reste que des textes à la portée niée par les lecteurs (« ingen », *personne*), qui refusent la *vérité* apportée par un poète qui la détient pourtant toujours (« verkligt »). Ce qui a changé, ce n'est pas tant la capacité du poète à dire vrai, mais la réception qui est faite de ses écrits. D'ailleurs ces vers sont repris une page plus loin, avec un large blanc qui suit ces vers :

i ett låst rum skriver han dikter som ingen förstår, det han
skriver är verkligt —²

dans la pièce fermée à clé il écrit des poèmes que personne ne comprend, ce qu'il
écrit est vrai –

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 23.

Cependant, Agneta Enckell déstabilise un peu plus son lecteur, dans cette mise en abîme, avec ce vers entre guillemets, qui semble être une sorte de note adressée aux lecteurs de *Falla* où « l'assassin dans une pièce fermée à clé ne signifie rien de symbolique »¹ :

det är inte dikt det är subhypnotiskt framkallade meningar utan mening – tunga
tunga betydelser utan förståelse för sej själva, rytmlost genom ett grönt ögra²

il n'y a pas de poème ce sont des significations sans signification produites sous hypnose – langue
langue les significations sans compréhension en soi-même, au rythme perdu à travers l'œil vert

L'emploi de la négation refuse au lecteur toute interprétation, puisqu'il doit alors se contenter d'une lecture pragmatique, factuelle, sans au-delà des mots.

Beaucoup plus tôt, en langue française, le désenchantement de l'espace poétique est lié à la perte du sacré³, notamment chez les surréalistes : « La poésie n'est pas une sorte de rite sacré. Au contraire elle doit à tout prix devenir usuelle, banale. Les plus grandes merveilles passeront dans le langage commun »⁴. Le poétique se définit par une négation, par rapport donc à ce qu'il a pu être auparavant : « sacré ». L'enchantement ne peut avoir lieu dans une poésie qui se détache de la magie et donc s'éloigne du *carmen* orphique. Elle n'est plus ce « rite » si important dans l'orphisme des temps anciens, elle refuse d'ébranler le monde comme elle avait pu le faire. En plongeant dans le quotidien, « le langage commun », l'œuvre d'Eluard ouvre une nouvelle ère, où la poésie peut se passer d'Orphée. Breton, lui, est « guid[é] par un antithéisme raisonné et méthodique »⁵ qui « [a] toujours parié contre Dieu »⁶ : « La destruction de l'idée religieuse [...] reste à nos yeux une œuvre admirable dans laquelle, au lendemain de la Révolution mondiale, il ne sera pas trop tard pour aller chercher un enseignement »⁷. De même, dans « Sur Robert Desnos », il précise :

[Le Surréalisme] se caractérisait par la révolte et la volonté de subversion de prétendues valeurs qui ne résistaient plus à l'examen. Nous entendions faire valoir les droits de la poésie, du rêve, de l'amour et, quant à nous, en finir avec tout ce qui pouvait se mettre en travers. La plus extrême violence était de rigueur.⁸

¹ *Ibid.*, p. 21.

² A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, *op. cit.*, p. 9.

³ Nous analyserons plus en détail cet aspect de la réécriture du personnage dans le quatrième chapitre de la deuxième partie de cette étude.

⁴ P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 873.

⁵ A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 935.

⁶ Cité par G. Ducornet, *Surréalisme et Athéisme* – « A la niche les glapisseurs de dieu ! », *op. cit.*, p. 245. Il continue : « Tout ce qu'il y a de chancelant, de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi par ce seul mot : Dieu. Dieu ! ».

⁷ A. Breton, *Point du jour*, Gallimard/Idees, 1934, p. 74, cité par G. Ducornet, *Surréalisme et Athéisme* – « A la niche les glapisseurs de dieu ! », *op. cit.*, p. 11.

⁸ A. Breton, « Sur Robert Desnos », dans *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, p. 168.

Breton considère Dieu comme « une escroquerie »¹. Desnos désigne d'ailleurs la responsable de ce refus : « Aussi bien la science moderne nous enseigne-t-elle à nous méfier des paroles de ces cinq évangiles »². Le divorce est consommé.

Chez Rilke, enfin, nous assistons à une « épiphanie [...] purement laïque »³. Prenant l'exemple des *Sonnets à Orphée*, Heidegger commente la disparition du sacré dans l'espace poétique de langue allemande : « Entre-temps, la trace elle-même du sacré est devenue méconnaissable »⁴. Le poète se heurte selon lui à une question « indécise »⁵ dans « une époque indigente »⁶ : « savoir si nous éprouvons toujours le sacré comme la trace de la divinité du divin, ou bien si nous ne rencontrons plus qu'une trace vers le sacré »⁷. Or ces traces nous sont *méconnaissables*, c'est-à-dire tant retravaillées qu'elles ne sont plus reconnaissables⁸. Ainsi, dans le dernier sonnet de la première partie, Orphée est une « trace infinie » (« unendliche Spur »⁹). Mais il faut reprendre le vers entier pour comprendre la complexité du rapport de Rilke à la *trace* : « Ô toi dieu perdu ! Toi, trace infinie ! » (« O du verlorener Gott! Du unendliche Spur! »¹⁰). Orphée n'est plus qu'une *trace* dans l'esthétique des *Sonnets*, puisqu'il a disparu dans l'adjectif verbal *verloren*. On retrouve là l'analyse d'Heidegger, qui fait du poète celui qui s'engage à la suite des dieux : « Être poète en temps de détresse, c'est alors : chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis »¹¹. Cette *trace* est alors pour Orphée le seul moyen dont il dispose pour exister (or l'existence, le Dasein, dans *Les Sonnets*, se trouve dans le chant : « Gesang ist Dasein »¹²). Le poème retranscrit cette

¹ Cité par G. Ducornet, *Surréalisme et Athéisme* – « A la niche les glapisseurs de dieu ! », *op. cit.*, p. 38 : « je considérerai toujours son intervention funéraire, de par la volonté humaine, comme une escroquerie ».

² R. Desnos, « Les Sources de la création, Le buffet du Catalan », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1178.

³ M. Broda, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », dans *Littérature*, n°104, 1996, p. 97.

⁴ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 330.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 329.

⁷ *Ibid.*

⁸ Dans *La Lyre de septembre* de Södergran, on se trouve là tout au contraire de l'analyse d'Heidegger et des poètes qui vont suivre. Dans « Les Traces des dieux » (« Gudarnas spår », dans *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 74), en effet, « la trace des dieux ne disparaît pas du monde » (« Gudarna spår försvinner ej ur världen », *Ibid.*). Södergran ne se situe ainsi pas du tout dans une poésie qui entend représenter l'usure du mythe puisque dans le poème suivant, elle insiste sur la persistance du sacré dans l'espace poétique : « Elle [la lyre] n'est pas perdue, / car les dons éternels / ne sont pas usés par le temps, / ne sont pas consumés par le feu » (« Den är ej förlorad, / ty eviga gåvor / av tiden ej nötas, / i eld ej förgås », *Ibid.*, p. 74).

⁹ *Ibid.*, p. 692 (I, 26).

¹⁰ *Ibid.*, p. 692.

¹¹ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 327.

¹² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 676 (I, 3).

trace qui n'est rien d'autre qu'une opération de réduction du personnage à l'échelle du poème. D'ailleurs, à bien y regarder, ces *Sonnets* adressés à Orphée ne portent que très peu son nom¹. Le personnage n'est plus qu'une silhouette. S'il n'est plus qu'une *trace*, si même le sujet lyrique semble l'avoir *perdu*, c'est que la persistance d'Orphée est avant tout un mirage. Il n'en reste que les « pas »² de celui de Desnos, autrement dit des restes, trace qu'un jour le personnage fut et qu'il déserte peu à peu l'espace poétique :

Eurydice est passée par là, voici son pied
 Dans la terre marquée mais la piste se brise,
 La phrase s'interrompt, le serment est délié,³

La trace du personnage semble s'effacer petit-à-petit (« la piste se brise », « La phrase s'interrompt »), parce que le mythe a été déjà beaucoup repris, que certains ressentent le besoin d'un renouvellement de l'écriture poétique, par ce que d'autres encore manifestent un rejet du principe de réécriture. Desnos, lui, s'engage à la poursuite d'Orphée, mais ne parvient pas à le retrouver. Une étude plus large du corpus desnosien montre d'ailleurs à quel point le personnage se raréfie.

Même Rilke, dont *Les Sonnets* sont pourtant une version qui maintient sa confiance envers le mythe, se lance en quête d'Orphée à l'aide d'une « carte » (« Karte »⁴), le cherchant au même titre que les dieux, représentants d'un sacré démissionnaire :

Sollen wir [...]	Devons-nous [...]
sie plötzlich suchen auf einer Karte? ⁵	les chercher soudain sur une carte ?

L'emploi de la tournure interrogative souligne le désarroi du sujet lyrique, qui demande la permission (avec le verbe *sollen*, ici nous ne sommes pas dans le devoir moral ni dans l'obligation) de commencer cette quête hasardeuse. Cette quête correspond à la recherche permanente, dans son œuvre, d'un dieu personnel, qui effectivement répondrait à la fuite de Dieu. Dans sa correspondance, Rilke évoque en effet ses lectures du Coran, qui l'éloignent du dogme chrétien, et surtout répondent à un besoin fondamental, la conceptualisation d'un dieu personnel :

Mohammed était en tout cas l'élément le plus proche et, tel un fleuve au travers
 d'une montagne des origines, il se fraye une voie jusqu'à l'unique Dieu avec lequel

¹ On note en tout cinq occurrences du nom du chanteur thrace dans ce recueil, qui apparaît dans le titre, dans le sonnet I, 1 et le sonnet II, 28, mais aussi à deux reprises dans le sonnet I, 5. Toutes les autres références au personnage sont de l'ordre de l'allusion ou de la périphrase, comme si Rilke cherchait à l'éviter.

² R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1163.

³ *Ibid.*, p. 1163.

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 690 (I, 24).

⁵ *Ibid.*

il est loisible de s'entretenir de façon si grandiose chaque matin sans recourir au téléphone « Christ » dans lequel on crie sans cesse : Allô ! Qui est-ce qui parle ? tandis que nul ne répond.¹

Rilke fait de Mohammed le modèle de celui qui a su s'élever jusqu'à Dieu tout en restant humain, reprochant au christianisme sa distance avec le divin, l'incommunicabilité qui sépare le fidèle de l'instance toute-puissante. Ce passage révèle une volonté de lier de nouveaux liens avec Dieu, mais surtout de créer son propre dieu, qui permettra le dialogue qui lui manque tant.

L'œuvre de Rilke est ainsi marquée par de multiples références à la fuite de Dieu, alors qu'il se dit « en proie à un antichristianisme furibond »², qui le conduit face à cette « église [...] fermée » (« Die Kirche ist zu »³) :

Und manchmal ist in einem alten Buche
ein unbegreiflich Dunkles angestrichen.
Da warst du einst. Wo bist du hin entwichen?⁴

Et parfois dans un vieux livre
un passage obscur et insaisissable est souligné
Tu étais là autrefois. Où t'es-tu évadé ?

Le dieu de Rilke est un dieu qui a déserté les lieux, mais sa trace persiste à la surface des livres, comme un indice que le poète peut suivre, pour finalement poser une question sans réponse. Si le sujet lyrique peut présenter la trace du dieu enfui, il ne peut s'en saisir, avec l'emploi de l'adjectif « unbegreiflich », qui renvoie à la connaissance et au geste de *saisir* un objet (répétant là le jeu de mots que l'on trouve en français. Il y a donc dans l'œuvre rilkéenne ce double mouvement, paradoxal⁵, vers le Dieu des autres, celui du christianisme, qui nourrit bon nombre de poèmes, et dans sa négation. Mais ce nihilisme, s'il est destructeur dans un premier temps, aboutit à l'élaboration d'une autre figure de Dieu : « on le fera de nouveau, et il sera moins usé dans l'éternité »⁶. Dans les *Lettres à un jeune poète* par exemple, il souligne l'importance de cette construction d'un Dieu à soi alors même que « vous sentez avec horreur qu'il n'est pas là maintenant, à cette heure où nous parlons de lui »⁷ :

¹ R.M. Rilke, *Correspondance avec Marie de la Tour et Taxis*, op. cit., p. 125.

² *Ibid.*, p. 124.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 805 („Santa Maria a Cetrella", I).

⁴ *Ibid.*, p. 801 („Improvisationen aus dem Capreser Winter", III)

⁵ G. Stieg, « Introduction », dans *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. XIII : « D'où ce paradoxe, particulièrement sensible chez Rilke : la négation des contenus religieux se fait par l'intermédiaire des thèmes et des formes de la tradition judéo-chrétienne et, dans le cas de Rilke, par le recours aux cultes spécifiques du catholicisme de sa jeunesse ».

⁶ R.M. Rilke, *Correspondance*, t. III, Lettre à Mimi Romanelli, du 5 janvier 1910, op. cit., p. 153. Dans cette lettre, Rilke demande « Prié – : vers qui ? Je ne peux pas vous le dire » (*Ibid.*).

⁷ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, op. cit., p. 78 : „Sie mit Schrecken fühlen, dass er auch jetzt nicht ist, in dieser Stunde, da wir von ihm reden“.

Pourquoi ne pensez-vous pas qu'il est celui qui viendra, qui est imminent de toute éternité, le futur, le fruit ultime d'un arbre dont nous sommes les feuilles ? Qu'est-ce qui vous retient de projeter sa naissance dans les temps à venir et de vivre votre vie comme un beau jour douloureux dans l'histoire d'une grossesse grandiose ? Car vous ne voyez pas comment tout ce qui arrive est toujours un commencement, et cela ne pourrait-il pas être son commencement, puisque tout début est en soi toujours aussi beau ? S'il est le plus parfait, le moindre ne doit-il pas le précéder pour qu'il puisse se distinguer par la plénitude et l'abondance ? Ne doit-il pas être le dernier pour tout embrasser en lui-même, et quel sens aurions-nous si celui que nous désirons avait déjà été ?

Comme les abeilles récoltent le miel, partons en quête de ce qu'il y a de plus doux en chaque chose et construisons-le.¹

Le Dieu de Rilke se trouve à l'époque des *Lettres* dans un questionnement incessant qui en esquisse les contours. On retrouve là un certain nombre d'images que Rilke reprendra dans les années vingt, notamment dans *Les Sonnets à Orphée* : la métaphore de l'arbre, qui ouvre le premier sonnet, ou encore la référence aux abeilles qui renvoie notamment aux multiples fleurs du recueil. L'intertexte avec Kant est bien sûr à prendre en compte ici : comme dans la *Faculté de juger*, les abeilles sont utilisées pour leur dimension constructive : « On se plaît à nommer une œuvre d'art le produit des abeilles (les gâteaux de cire régulièrement construits), mais ce n'est qu'en raison d'une analogie avec l'art; en effet, dès que l'on songe que les abeilles ne fondent leur travail sur aucune réflexion proprement rationnelle, on déclare aussitôt qu'il s'agit d'un produit de leur nature (de l'instinct), et c'est seulement à leur créateur qu'on l'attribue en tant qu'art »². Or si l'on relit le passage cité plus haut à la lueur de Kant, il s'avère que Rilke fait de Dieu une œuvre d'art à part entière. En devenant le créateur de son propre Créateur, il s'avance dès lors au cœur d'un nouveau paradoxe, ce qui explique que Dieu soit « à venir » et non plus passé : Dieu peut devenir poème.

Dans *Les Sonnets*, ce sera Orphée qui viendra remplir ce rôle, remplaçant le Dieu des Chrétiens par le Dieu de la poésie : « Dieu chanteur » (« Singender Gott »³), « Dieu avec la lyre » (« Gott mit der Leier »⁴), « Dieu perdu ! » (« verlorener Gott! »⁵), « le dieu //

¹ *Ibid.*, p. 80 : „Warum denken Sie nicht, daß er der Kommende ist, der von Ewigkeit her bevorsteht, der Zukünftige, die endliche Frucht eines Baumes, dessen Blätter wir sind? Was hält Sie ab, seine Geburt hinauszuerwerfen in die werdenden Zeiten und Ihr Leben zu leben wie einen schmerzhaften und schönen Tag in der Geschichte einer großen Schwangerschaft? Sehen Sie denn nicht, wie alles, was geschieht, immer wieder Anfang ist, und könnte es nicht Sein Anfang sein, da doch Beginn an sich immer so schön ist? Wenn er der Vollkommenste ist, muß nicht Geringeres vor ihm sein, damit er sich auswählen kann aus Fülle und Überfluß? Muß er nicht der Letzte sein, um alles in sich zu umfassen, und welchen Sinn hätten wir, wenn der, nach dem wir verlangen, schon gewesen wäre? / Wie die Bienen den Honig zusammentragen, so holen wir das Süßeste aus allem und bauen Ihn.“

² E. Kant, *Critique de la Faculté de juger* (1790), § 43, trad. A. Philonenko, Vrin, 1993, p. 198.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 2).

⁴ *Ibid.*, p. 687 (I, 19) et p. 713 (II, 26).

⁵ *Ibid.*, p. 692 (I, 26).

véritablement doux » (« der Gott // wirklicher Milde »¹). Les multiples références à Dieu dans *Les Sonnets* concordent toujours avec la figure d'Orphée, qui devient son avatar. Or dans la mythologie, Orphée n'est pas un dieu, il est un héros, fils d'un mortel et d'une muse, donc un demi-dieu. Il s'agit certainement de remplir ce ciel vide par le biais du poème, revenant dès lors à la démarche poétique d'un Novalis ou d'un Hölderlin, faisant de la poésie le lieu où le sacré peut affleurer, un sacré au singulier (pour soi) et non plus au pluriel (pour tous), qui crie le désenchantement du monde. Car la réactivation d'un Dieu personnel dans l'espace poétique n'est pas chez Rilke la tentative d'un réenchantement, bien au contraire, elle dit le désespoir de celui qui doit affronter la solitude de l'homme face au néant. Dans ses *Leçons*, Jaccottet, grand lecteur et traducteur de Rilke, demande lui aussi :

« Qui m'aidera ? Nul ne peut venir jusqu'ici.
 Qui me tiendrait les mains ne tiendrait pas celles qui tremblent,
 qui mettrait un écran devant mes yeux ne me garderait pas de voir,
 qui serait jour et nuit autour de moi comme un manteau
 ne pourrait rien contre ce feu, contre ce froid.
 Nul n'a de bouclier contre les guerriers qui m'assiègent,
 leurs torches sont déjà dans mes rues, tout est trop tard.
 Rien ne m'attend plus désormais que le plus long et le pire. »

Est-ce ainsi qu'il se tait dans l'étroitesse de la nuit ?²

Dans un monde sans dieux, il n'y a aucune aide à espérer, comme le souligne le dernier vers de la strophe principale, avec l'emploi de la négation. Le sujet lyrique s'interroge, sans réponse possible, puisque le poème s'ouvre et se referme sur la tournure interrogative³.

Après la Seconde Guerre mondiale, la mort de Dieu prend cependant une toute autre profondeur. Dans l'œuvre de Celan, sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant, Orphée n'apparaît pas. Cette figure représenterait un espoir face à l'ombre, lui qui parvenait à entrer aux Enfers grâce à son chant et surtout à en revenir. Dans la poésie de celui dont la famille fut décimée par les Nazis, Orphée et sa mélodie enchantée ne trouvent pas leur place. Le sacré non plus. Dieu est ainsi placé dans le néant de la négation⁴, notamment dans

¹ *Ibid.*, p. 700 (II, 9). On notera ici la référence à la douceur, qui renvoie aux Lettres qui faisaient de la quête de Dieu une recherche du « plus doux » (« das Süßete »). Cependant, le terme allemand est différent : dans *Les Sonnets*, Rilke emploie *mild*, tandis que dans les *Lettres* il utilise *süß*. Les deux termes font référence au sens du goût. *Mild* renvoie à la douceur d'un produit, par opposition à un plat épicé ; *süß* renvoie quant à lui à quelque chose de *sucré*. Dans le premier cas, on a donc un terme relativement neutre, tandis que le second a plus de caractère. Toujours est-il que pour Rilke, le dieu des *Sonnets* se définit par sa tempérance.

² P. Jaccottet, *Poésie, op. cit.*, p. 168.

³ Il s'agit là de ce que Starobinsky appelle « la relation interrogative » que Jaccottet « entretient avec le monde » (« Parler avec la voix du jour », *op. cit.*, p. 8).

⁴ Pour M. Broda, « La fleur celanienne, comme "rose de personne", se lie d'abord au motif de l'absence de Dieu. » (*Postface à La Rose de personne, op. cit.*, p. 157) ; « Paul Celan se réfère surtout au Dieu absent, innommé : Personne. [...] S'il s'inscrit ainsi dans la tradition la plus secrète de la mystique juive, sa théologie négative, l'*En Sof* de la Kabbale, *deus absconditus*, s'opposant au Dieu personnel de la Bible, c'est l'absurdité, la cruauté du destin juif qui semble l'y contraindre. Encore plus, ici, maintenant : après Auschwitz. » (*Ibid.*, p. 158).

« Psaume » (« Psalm »¹), avec la répétition anaphorique du pronom « Niemand » (personne), qui se place en écho au titre du recueil, *La Rose de personne* (*Die Niemandrose*) :

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Personne ne nous repétrira de terre et de limon,
personne ne bénira notre poussière.
Personne.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Loué sois-tu, Personne.
Pour l'amour de toi nous voulons
fleurir.
Contre
Toi.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Un rien
nous étions, nous sommes, nous
restons, en fleur :
la rose de rien, de
personne.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

Avec
le style clair d'âme
l'étamine désert-des-cieux,
la couronne rouge
du mot de pourpre que nous chantions
au dessus, au-dessus de
l'épine.²

Dieu est associé au pronom négatif *personne*, comme pour souligner le vide laissé par sa disparition dans l'espace poétique, mais aussi humain. De lui ne reste qu'une vague répétition, des souvenirs de prières, que l'on retrouve ici dans certaines tournures comme « loué sois-tu » (« Gelobt seist du ») ou « pour l'amour de Toi » (« Dir zulieb »). Mais le chant sacré se dissout dans le « rien » (« Nichts ») qui introduit la deuxième strophe et qui la referme (« Die Nichts- [...] rose »). Le lecteur perçoit le désarroi du poète derrière ces vers : en effet, « Comment louer le Dieu qui a "su et voulu" le mal ? »³ Dans « *Benedicta* », Celan inscrit comme épigraphe une chanson yiddish, « Peut-on monter au ciel et demander à Dieu / si les choses ont le droit d'être comme ça ? »⁴, mais il n'y a pas de réponse : la chanson s'éteint, car « la voix ne chantait plus après » (« die Stimme nicht weitersang nach »⁵).

¹ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 36-37.

² *Ibid.*

³ M. Broda, *Postface à La Rose de personne*, op. cit., p. 160.

⁴ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 78-79 (traduction de Martine Broda) : « Zu ken men arojfgejn in himel arajn / Un fregn baj got zu's darf asoj sajn? ».

⁵ *Ibid.*

La fuite du sacré prend une dimension d'autant plus terrible qu'elle est liée chez lui à la *catastrophe*¹. Où se trouve Dieu dans l'horreur de la Shoah ? Celan se confronte à lui dans son œuvre². Dans « Kermorvan », par exemple, le divin n'a plus de sens, au point de devenir une langue étrangère :

Ein Spruch spricht – zu wem? Zu sich selber:
Servir Dieu est régner, – ich kann
 ihn lesen, ich kann, es wird heller,
 fort aus Kannitverstan.

Une devise parle – à qui donc ? A elle-même :
Servir Dieu est régner, – je peux
 la lire, je peux, tout s'éclaire :
 loin de J'peuxpascomprendre.³

La citation en français, référence à un proverbe français (Kermorvan est un phare en Bretagne), est mise en valeur par l'emploi de l'italique, comme un élément d'étrangeté dans le texte allemand. En effet, Dieu a quitté les lieux, comme dans « L'Ecluse » (« Die Schleuse »⁴) où il n'y a « pas / de deuxième ciel » (« kein / zweiter Himmel »⁵) ou dans « Fumée de Pâque » (« Osterqualm »⁶) où « Jamais il n'y eut de ciel » (« Niemals war himmel »⁷). Celan évoque ce mouvement de distanciation qu'il éprouve face à la religion, dans un monde où le sacré perd tout sens :

Über aller dieser deiner
 Trauer: kein
 zweiter Himmel.

Sur tout ce deuil
 qui est le tien : pas
 de deuxième ciel.

.....

.....

An einen Mund,
 dem es ein Tausendwort war,
 verlor –
 verlor ich ein Wort,
 das mir verblieben war:
 Schwester.

Contre une bouche,
 pour qui c'était un mot multiple,
 j'ai perdu –
 perdu un mot,
 qui m'était resté :
 sœur.

An
 die Vielgötterei
 verlor ich ein Wort, das mich suchte:
 Kaddisch.

Auprès
 de mille idoles
 j'ai perdu un mot, qui me cherchait :
 Kaddisch.

¹ P. Celan, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 31-32 : « La lyrique allemande prend, je crois, d'autres chemins que la lyrique française. Les choses les plus sombres en mémoire, les plus douteuses autour d'elle, elle ne peut plus, quoi qu'on fasse réactualiser la tradition où elle est prise, parler la langue que quelques oreilles bienveillantes semblent encore attendre d'elle. »

² L. Cohen, *Paul Celan*, Paris, Jean-Michel Place, 2000, p. 6 : « Tout s'y déroule comme si du tréfonds de la foi, un homme tentait d'inculper Dieu du plus grand crime de tous les temps ; avec « blasphème et prière », Celan échafaude une théologie subversive où, sans aucune garantie d'acquiescement, c'est désormais Dieu que l'on juge. »

³ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 100-101.

⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

⁵ *Ibid.*

⁶ P. Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 146-147.

⁷ *Ibid.*

Durch
die Schleuse muß ich,
das Wort in die Salzflut zurück-
und hinaus- und hinüberzuretten:
Jiskor.¹

A travers
l'écluse j'ai dû passer
pour sauver le mot,
le replonger au flot salé,
le sortir, le faire franchir :
Yizkor.

L'introduction de termes en hébreu dans le texte souligne l'impression d'étrangeté de la langue et de la prière, alors que le poème voit se côtoyer des mots qui ne s'appartiennent plus, le langage des Juifs souillé par la langue allemande, qui manifeste ici la perte, avec la répétition du verbe *verlieren* (*perdre*). Celan fait face à une terrible privation de ses propres langues, manifestée dès le deuxième vers avec le mot « deuil » (« Trauer »), mais aussi par le dernier mot du texte, en référence à la prière juive prononcée par ceux qui ont perdu un parent. Ecrire en allemand pour retrouver les dieux enfuis est une opération de deuil de la langue maternelle, pour tenter de rejoindre des origines qui résonnent comme un ancien souvenir, écartant brutalement le sens. Le poète ne maîtrise plus la langue, elle lui échappe, à cause de la violence du désenchantement dont il a été victime.

II. Le Divorce de la poésie et de la magie

Au vingtième siècle, le désenchantement rencontre l'horreur de l'actualité de la violence de l'histoire. Mais il rencontre un écho déjà présent originellement dans le mythe d'Orphée, ce qui explique son succès. Car au fond, la mélodie orphique, a-t-elle jamais fonctionné ? Il apparaît qu'une étude du mythe antique d'Orphée souligne la présence, dès cette époque, d'une représentation désenchantée du personnage². Certes, Orphée parvient à descendre aux Enfers à l'aide de son chant et sa mélodie persiste après l'attaque mortelle des Ménades, mais le chant est décrit dans ses limites, notamment parce qu'Orphée perd Eurydice lors de la remontée et que la mélodie ne parvient pas à repousser les Ménades³.

1. Un mythe du désenchantement

Le mythe d'Orphée est à l'origine un mythe du désenchantement : le charme se brise dès les versions antiques, soulignant la fragilité du personnage et la finitude de son pouvoir. Comme le rappelle Hermann Broch, dans *La Mort de Virgile*, le chant ne dure pas, tout comme le charme :

¹ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 30-31.

² V. Delecroix, *Petite bibliothèque du chanteur*, op. cit., p. 23 : « Ambivalents, les mythes disent le pouvoir excessif du chant, fascinant et mortel, démesuré et finalement inhumain ».

³ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 50 : « Selon Béague, ainsi, *Les Géorgiques* de Virgile mettent déjà en scène la vanité du carmen : « Quant aux pouvoirs poétiques d'Orphée, ils s'exercent de façon négative, puisqu'Orphée perdra finalement Eurydice »

les vertus, l'attention figée, ne subsistent que pendant la durée du chant, et en aucun cas, le chant ne doit résonner trop longtemps, de peur qu'avant qu'il ne soit achevé, les fleuves ne regagnent furtivement leur ancien lit, les bêtes sauvages de la forêt ne recommencent avant son achèvement à assaillir les innocents ruminants pour les égorger, que l'homme ne retombe, avant son achèvement, dans son ancienne cruauté ; car non seulement nulle ivresse ne dure, et ainsi en est-il de celle qui est engendrée par la beauté, mais la douceur, à laquelle l'homme et l'animal même se sont rendus, n'est qu'à moitié aussi intense que l'ivresse de la beauté¹

Hermann Broch souligne le risque d'une faillite du chant « avant qu'il ne soit achevé », la possibilité que le *carmen* ne soit pas tout-puissant et que ses effets retombent, car « le problème de l'art consiste à maintenir l'équilibre »². En cela, l'auteur formule une angoisse partagée par les poètes de notre corpus : la crainte que les limites de la mélodie d'Orphée ne soit à l'origine de sa perte.

Dans *Les Géorgiques* comme dans *Les Métamorphoses*, les représentations du chant sont effectivement doubles, avec d'un côté l'élan du *carmen* tout-puissant, de l'autre la retombée, ce moment où le chant n'opère plus : l'auteur nous dépeint les effets merveilleux de la mélodie, notamment sur les divinités de l'Hadès, puis s'intéresse à cet instant terrible où Orphée ne peut échapper à son destin, que ce soit la mort d'Eurydice ou la sienne. Ainsi, les divinités des *Géorgiques* sont d'abord « émues par son chant » (« commotae cantu »³) et Cerbère « se tut » (« tenuitque tria [...] ora »⁴, littéralement retint ses trois bouches), tout comme dans *Les Métamorphoses* :

talìa dicentem neruosque ad uerba mouentem
exsangués flebant animae ; nec Tantalus undam
captauit refugam stupuitque Ixionis orbis,
nec carpsere iecur uolucres urnisque uacarunt
Belides inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo.
Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est
Eumenidum maduísse genas, nec regia coniunx
sustinet oranti nec, qui regit ima, negare,
Eurydícenque uocant [...]⁵

Tandis qu'il parlait en s'accompagnant de la lyre
les ombres exsangués pleuraient ; et Tantale cessa
de poursuivre l'eau toujours fuyante et la roue d'Ixion s'arrêta,
et les vautours ne mangeaient plus leur foie,
les Bélides laissèrent leurs urnes et toi, Sisyphe, tu t'assis.
Alors pour la première fois, on dit que les joues des
Euménides se mouillèrent de larmes, vaincues par le chant,
même le roi des Enfer et son épouse ne résistent à sa prière,
ils appellent Eurydice [...]

Le poème ovidien s'emballe dans une longue énumération de divinités subjuguées par le chant, au point que les sentences éternelles qu'elles avaient prononcées se suspendent. Le pouvoir d'Orphée semble incroyable. Mais très vite, Ovide nous en rappelle les limites : alors que les deux amants remontent la pente, ensemble, Orphée se retourne malgré la mise en garde des dieux, qui lui avaient pourtant interdit de se retourner « sans quoi la faveur sera

¹ H. Broch, *La Mort de Virgile*, op. cit., p. 128.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 148.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 512.

nulle » (« aut irrita dona futura »¹). Dès le départ, donc, l'enchantement des dieux n'est pas total : une condition vient diminuer le pouvoir du chant d'Orphée. Chez Virgile, on observe le même principe, puisqu'au moment où Orphée se retourne vers son épouse, « tous ses efforts furent perdus » (« omnis / labor effusis »²) et « le pacte fut rompu » (« rupta / foedera »³). L'enchantement se brise donc sous les yeux du lecteur. La principale limite du *carmen* réside dans son porteur.

La représentation d'un Orphée malheureux, qui tente de repasser le fleuve des morts, sans succès, vient appuyer cette image :

[...] neque illum
prensantem nequiquam umbras, et multa volentem
dicere, præterea vidit ; nec portitor Orci
amplius objectam passus transire paludem.
Quid faceret ? quo se rapta bis conjuge ferret ?
Quo fletu Manes, qua Numina voce moveret ?⁴

et celui-ci
embrasse en vain des ombres, et voulant lui dire
beaucoup de choses, elle ne le vit plus ; et le nocher d'Orchus
ne le laissa pas traverser le marais face à lui.
Que faire ? où devait-il aller après la deuxième mort de sa femme ?
Comment fléchir les Mânes, comment invoquer les dieux ?

Virgile insiste bien sur les effets du désenchantement, par l'emploi de la négation, qui traverse le texte (« neque », « nequiquam », « nec »), mais aussi par la série de questions qui referme cet extrait, soulignant le désarroi du personnage face à son propre échec. Dans *Les Métamorphoses*, ce moment de désespérance s'exprime par l'« effroi » d'Orphée (« pavor »⁵), un figement terrible :

Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus,
quam tria qui timidus, medio portante catenas,
colla canis uidit, quem non pauor ante reliquit
quam natura prior, saxo per corpus oborto ;⁶

Après la seconde mort de sa femme, Orphée resta saisi
comme celui qui vit le chien à trois têtes,
dont celle du milieu portait des chaînes, l'effroi ne le quitta
qu'avec sa forme première, quand son corps fut changé en pierre

Virgile et Ovide mettent en valeur la confusion du personnage, qui tente par la suite de redescendre aux Enfers, en vain. L'Orphée des *Géorgiques* reste assis « sur un rocher » (« rupe sub »⁷) « pendant sept mois entiers » (« septem [...] totos [...] mensis »⁸), à exercer son chant. Le *carmen* réapparaît alors dans le texte (« carmine »⁹), mais il ne

¹ *Ibid.*, p. 512.

² Virgile, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 150.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Ovid, *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 514.

⁶ *Ibid.*

⁷ Virgile, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 152.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

s'applique qu'aux « tigres » (« *mulcentem tigris* »¹, littéralement *envoûtant des tigres*) et aux « chênes » (« *agentem quercus* »², *faisant se bouger des chênes*). Dans *Les Métamorphoses*, Ovide représente le chantre thrace qui supplie les divinités de l'Hadès, qui restent inflexibles :

Orantem frustra que iterum transire uolentem
portitor arcuerat ³

Malgré ses prières et son vain désir de traverser à nouveau
le nocher le repousse

Cette fois encore, le chant d'Orphée est inopérant, incapable de charmer ces dieux qui lui étaient pourtant sensibles à la première écoute. Le désenchantement du personnage est total, les sept mois de souffrance décrits par Virgile se transforment chez Ovide en « sept jours » (« *septem diebus* »⁴) de jeun⁵, où le personnage attend que les dieux lui laissent une seconde chance, qui ne viendra pas : « il se retira » (« *se recipit* »⁶).

L'épisode de sa mort est tout aussi trompeur. Certes, le chant survit au personnage puisque dans *Les Géorgiques* sa « langue glacée » (« *frigida lingua* »⁷) « appelait Eurydice » (« *Eurydicen [...] vocabat* »⁸), et que dans *Les Métamorphoses* sa « langue privée de vie / murmure une plainte » (« *flebile lingua / murmurat exanimis* »⁹), mais le chant ne parvient pas à surmonter l'attaque des Ménades, qui tuent le poète. La mort d'Orphée est le signe de la faillite du *carmen*. *Les Géorgiques* passent sous silence le combat du chant contre la furie de ces femmes enragées, mais dans *Les Métamorphoses*, le *carmen* n'enchanté plus :

illo tempore primum
inrita dicentem nec quicquam voce moventem
sacrilegae perimunt [...] ¹⁰

pour la première fois
il prononce des paroles impuissantes et sa voix n'agit plus
les femmes sacrilèges le mettent à mort [...]

Ovide décrit en détail l'échec de la mélodie, distinguant dans un premier temps les mots (« *dicentem* ») et dans un second temps la « voix » (« *voce* »), c'est-à-dire sa dimension purement sonore, musicale. La remontée des Enfers et la mise à mort du chantre thrace sont

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 514.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* : « il n'eut pour aliment que sa douleur, sa souffrance et ses larmes » (« *cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere.* »).

⁶ *Ibid.*

⁷ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 152.

⁸ *Ibid.*

⁹ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 564.

¹⁰ *Ibid.*

deux moments essentiels dans le désenchantement de cette figure, qui sort littéralement de tout envoûtement puisque le charme se brise et que le chant se trouve être inopérant.

Ces éléments seront repris au vingtième siècle par les poètes qui reprennent le moment de la mort d'Orphée, représentant le moment où est « rompu l'enchantement terrible »¹. Le désenchantement prend donc ainsi naissance dans les versions anciennes du mythe. En effet, les limites du chant remettent en cause la possible remontée des amants. Roger Munier souligne ainsi l'illusion dont est victime le chanteur thrace, rappelant à son lecteur les limites de son personnage : « *Tu dis la mort, désormais, que tu n'as pas su vaincre, que nul ne saurait vaincre* »². Alors qu'Orphée entend « parfaire [s]a victoire sur les ténèbres »³, il perd tout. Son échec était prévu, dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, puisque Hadès demande, de façon purement rhétorique :

Pourras-tu l'éveiller du sommeil de la roche,
Du grand repos des éléments, le pourras-tu ?⁴

La répétition du verbe *pouvoir*, au début et à la fin de la phrase interrogative, met en valeur l'échec à venir d'Orphée, avec l'emploi du futur simple. Le personnage est enfermé dans cette incapacité à faire revivre Eurydice puisque l'homme ne peut inverser le cours de la vie et que les morts doivent rester morts : « Reconquérir un corps dans les corps défendus »⁵. Le reste est une illusion d'Orphée, qui croit pouvoir contourner les règles de « l'œuvre éternelle »⁶ en charmant les dieux : « Vous prétendez plier les dieux à vos desseins »⁷. D'emblée, donc, Orphée ne peut qu'échouer. Les voix qui s'élèvent lors de la remontée le lui rappellent :

Orphée, Orphée, ô fou qui chantes,
Chanteur en proie à ta chanson,
Ce n'est pas du futur que tu montes la pente.
Moissonneur fou, le passé seul est ta moisson.⁸

Les voix révèlent le « mensonge » d'Orphée, mensonge fait à lui-même, mais aussi à Eurydice. La remontée ne peut être un succès car l'inversion de la courbe du temps, du

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 107.

² R. Munier, *op. cit.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 66.

« futur » au « passé », est une illusion, un « espoir dément »¹ car « "le gagnant perd" »². D'ailleurs, le personnage finit par se retourner et le texte se referme sur cet échec cinglant : « Je me tourne et te prends. – Rien n'était là. – Je meurs. »³. Le chant, mentionné deux vers plus haut (« abdique et chante / Le bonheur, la douleur que tes larmes inventent »⁴), n'est pas parvenu à dépasser l'interdiction d'Hadès et souligne les limites du poète, qui ne se trouve alors pas en position de toute puissance.

Mais le mal est plus profond, au vingtième siècle. Le désenchantement du monde et la désacralisation de l'espace poétique affectent notre personnage. Dans « Prométhée » de Kafka, par exemple, nous sommes témoins d'un étrange commentaire qui vient éclairer plus directement notre corpus. Kafka nous rappelle ainsi l'histoire de ce héros qui, comme Orphée, avait défié les dieux. Victime, comme le chanteur thrace, d'une punition à la hauteur de son insolence, il est enchaîné à un rocher et torturé pour l'éternité par un aigle qui lui dévore le foie. Mais Kafka ne s'arrête pas là. Dans son récit, il introduit un nouvel élément, des plus surprenants :

Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.

Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.⁵

D'après la troisième [légende], après quelques millénaires, on oublia sa trahison, les dieux oublièrent, les aigles, lui-même.

D'après la quatrième, on se fatigua de ce qui avait perdu sa raison d'être. Les dieux se fatiguèrent, les aigles se fatiguèrent, la blessure se referma, fatiguée.

Sans raison, la sentence devient inopérante et Prométhée est délivré. Kafka explique ce retournement de situation par l'oubli, avec la répétition du verbe *vergessen*, et la lassitude avec l'adjectif *müde* (fatigué). Or dans la version originelle du mythe, ce n'est pas l'oubli qui délivre le personnage (les dieux n'oublient jamais, ni ne se *fatiguent*), mais Hercule durant ses douze travaux. Kafka opère ainsi un véritable travail de sape du mythe, en toute discrétion. Il n'y a là pas de violence et ses pouvoirs, comme nous avons pu le trouver dans notre corpus parfois, mais l'intrusion d'un détail (qui n'en est évidemment pas un, la répétition et le rythme dans ces deux phrases le montrent bien) qui remet en cause le sacré et ses pouvoirs. Si Prométhée est libre, ce n'est pas grâce à l'exploit d'un homme qui défie les dieux, comme

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*

⁵ F. Kafka, „Prometheus“, dans *Erzählungen*, op. cit., p. 246.

dans le mythe d'Orphée, mais à l'usure. La puissance divine est alors fortement remise en cause puisqu'à leur intransigeance passée succède un laxisme étonnant.

Comme Kafka, certains auteurs présentent alors les limites du chant poétique. Dans sa correspondance, Rilke se définit ainsi comme un poète qui n'est pas magicien : « Je n'ai jamais cherché la magie »¹. La définition du poète par la négation interpelle. Il s'agit de se positionner face à une tradition, voire à une attente. Dans une lettre rédigée en 1924, Rilke redéfinit sa relation au poème : « je suis totalement inutilisable comme médium »². Refusant la position rimbaldienne qui considère le poète comme *voyant*, il souligne ainsi un élément essentiel : le temps des mages est bel et bien terminé. Dans ses *Sonnets à Orphée*, il ne s'associe donc pas au chantre thrace et ne fait que s'adresser à lui. La magie (comme la musique, du moins c'est ce qu'il prétend parfois) lui est *étrangère* : « Quand j'ai été inspiré, ce fut par l'esprit insaisissable, souverain, qu'on ne peut invoquer, ni implorer »³. Dans ces conditions, l'enchantement semble difficile, voire impossible, notamment dans « Orphée. Eurydice. Hermès », et le *carmen* est inefficace. Au moment de rejoindre son épouse, le chantre thrace « ne savai[t] plus rien de la légère lyre » (« wussten nicht mehr von der leichten Leier »⁴), à tel point qu'Eurydice ne remarque même pas qu'il a commis l'irréparable :

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet -,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*⁵

Et lorsque soudain brusquement
le dieu la retint et avec de la douleur dans la voix
lui dit ces mots : Il s'est retourné -,
Elle ne saisit pas et dit doucement : « *Qui ?* »

Il y a une profonde incommunicabilité entre Orphée et Eurydice dans cette version du mythe, qui repose en partie sur le silence de la mélodie du chantre thrace, et sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant. L'échec d'Orphée est lié à son impatience (« ungeduldig »⁶) s'opposant à la patience d'Eurydice, qui est elle une impatience niée, « sans impatience » (« ohne Ungeduld »⁷), et qui referme le poème. Rilke met ainsi l'accent sur les raisons qui expliquent l'échec d'Orphée. Dans « Orphée. Eurydice. Hermès », il n'est pas lié à la faiblesse du chant, mais à celle du chanteur qui voudrait accomplir trop tôt une œuvre encore inachevée :

¹ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 309.

² *Ibid.*, p. 572.

³ *Ibid.*

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 489.

⁵ *Ibid.*, p. 491.

⁶ *Ibid.*, p.489.

⁷ *Ibid.*, p. 491.

[...] Dürfte er sich einmal wenden (wäre das Zurückschaun nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, pas la désagrégation de toute cette œuvre das erst vollbracht wird), müßte er sie sehen, die beiden Leisen, die ihm schweigend nachgehn ¹	[...] S'il lui était permis de se tourner une fois (si ce retournement ne signifiait qu'il avait accomplie jusque là), il les auraient regardés, les deux discrets qui le suivaient en silence.
---	--

En se retournant, Orphée profane (le verbe *zersetzen* en allemand est particulièrement fort, avec l'emploi du préfixe *zer-*) d'un regard du lecteur l'œuvre qui reste encore à écrire (et par là même le chant). C'est pour cette raison que la mélodie est inopérante dans ce texte : le son faillit face à l'œil, mettant alors à nu la voix intérieure du poète, brisant le délicat équilibre entre l'extérieur et l'intérieur². En brisant le chant, le regard d'Orphée signe alors le constat de son impuissance, ou plutôt de sa fragilité.

Dans « Le Vendredi du crime », Desnos annihile la confiance en le chantre thrace par la victoire du visuel sur la mélodie :

Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée
et s'écroulent au son des trompettes de Jéricho
Sa voix perce les murailles
et mon regard les supprime sans ruines³

Par le jeu de ces constructions binaires, de vers en vers, Desnos oppose à la puissance du personnage une instance plus puissante encore, que ce soit le mythe biblique dans un premier temps ou le sujet lyrique dans un second temps. L'attaque est d'autant plus cinglante que la victoire n'est pas due à la musique, mais à « mon regard », opposant l'efficacité du visuel à l'inefficacité de l'auditif (pourtant présent à deux reprises à travers le motif du luth et des trompettes). Il y a là un échec profond du son, rendu responsable de la débâcle d'Orphée. Les « ruines » dont il est question, qui filent la métaphore architecturale, proposent alors de repenser le rapport de la littérature avec le mythe (qu'il soit issu de l'Antiquité gréco-latine ou biblique), pour qu'il n'en reste plus rien.

La fragilité du chant d'Orphée est alors un motif récurrent dans les versions de notre corpus qui rendent compte du désenchantement du *carmen*. Par exemple, si dans « Orphée » de Valéry la confiance en les pouvoirs du personnage semble absolue, ce n'est pas le cas dans *Amphion*. En effet, dans ce texte très proche du sonnet qui nous intéresse directement, au point que les termes utilisés sont partagés, Valéry met en scène la fin de l'enchantement,

¹ *Ibid.*, p. 489.

² L'analyse de ce passage demande de se souvenir à la fois des *Carnets de Malte* et des *Lettres à un jeune poète*, car il interroge des thématiques chères à Rilke tout au long de son œuvre. Ainsi, la patience et la représentation d'un monde ouvert et fermé dont il est question ici reviennent à de multiples reprises, comme étant une condition de l'écriture poétique, notamment dans les *Lettres* où l'œuvre naît d'une intense « descente en soi-même » (« Abstieg in sich », *op. cit.*, p. 30). De même, dans *Les Carnets*, nous l'avons déjà présenté dans cette étude, Malte comprend que les bons vers sont ceux qui naissent non pas des sentiments, mais des expériences, donc de la patience. *Les Sonnets à Orphée*, œuvre de la maturité, sont le fruit de cette patience bien distillée, qui permet au sujet lyrique de se retourner vers l'origine du genre, sans la profaner, et surtout sans *désagréger* l'œuvre poétique.

³ *Ibid.*

comme le fera Desnos par la suite. Alors que le Temple est édifié et qu'Amphion s'apprête à y monter,

une forme de femme voilée qui était entrée insensiblement en scène s'approche de lui et lui barre le passage avec ses bras en croix. Le décor se voile progressivement. La lumière s'affaiblit ainsi que la sonorité de la musique.

Amphion recule. La forme voilée le saisit et l'enveloppe avec tendresse, lui prend doucement la Lyre sur laquelle elle fait entendre quelques notes profondes, et qu'elle jette ensuite dans la fontaine.

Amphion cache son visage dans le sein de cette figure qui est l'Amour ou la Mort, et se laisse entraîner par elle, cependant que l'orchestre se réduit à un chant très suave, sombre et comme intime.

RIDEAU¹

Amphion se referme sur cette scène essentielle où la lyre lui est reprise aussi soudainement qu'elle lui avait été confiée, plongeant progressivement dans l'ombre du silence que représente le rideau. L'artiste ne peut conserver la lyre d'Orphée, tout au plus peut-il l'emprunter le temps d'écrire son œuvre, car comme le soulignent les muses : « L'ouvrage est achevé ! », « Je cherche un autre maître ! »².

Goll prend lui aussi cette idée dans son *Nouvel Orphée*. La première strophe nous entraîne ainsi dans un univers propre au chantre thrace, avec la mention de la musique au deuxième vers, des « étoiles » et d'« une comète » (qui évoque ainsi la tradition liée à l'astronomie et à la musique des sphères), de la nature avec « la terre », « les pommes », « des lionnes ». Nous sommes alors sous le charme d'Orphée :

Orphée
Musicien d'automne
Collectionneur d'étoiles
N'entends-tu pas la terre qui sonne creux
Quand tombent les pommes ?
Une comète passe :
Pourquoi ne fais-tu aucun vœu ?
Des lionnes timides
Mangent le pain bis dans ta main
Et s'ennuient
Matin et soir les alouettes rentrent
Sans avoir trouvé l'infini
Le ruisseau vieillit à vue d'œil
Et les myosotis méditent
Sur le suicide de demain...³

Mais dès le quatrième vers, l'enchantement est rompu : « la terre sonne creux ». La terre est vidée de ses Enfers, espace essentiel du mythe, rendant la descente vers le royaume des morts purement impossible. A partir de cet instant, la réécriture de Goll ne peut se dire que sur le

¹ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 180-181.

² *Ibid.*, p. 180.

³ Y. Goll, *Œuvres* I, op. cit., p. 93.

mode de la déstabilisation. De même, dans *Hymnes orphiques* de Pierre Emmanuel, l'épisode de la mort du personnage souligne la faillite du chant :

[...] Mais vos lignes
pures féroce­ment dominaient tous les cris
la colonne naissait du son, l'arche superbe
avec la majesté d'une palme dans l'air
chant ! [...]¹

Comme dans le mythe antique, Pierre Emmanuel fonde le sacrifice d'Orphée sur l'échec de sa mélodie, avec l'emploi du verbe *dominer*. La violence des ménades, « chiennes farouches de mon Chant »², vient alors à bout du personnage malgré la résistance du *carmen*. Comme dans le mythe antique, le chantre thrace succombe, car sa mélodie ne suffit pas à contrer ce groupe de femmes. Une lecture profondément pessimiste du mythe préexistant à ces réécritures semble alors se répandre.

2. Evaporation de la magie

Or si le personnage perd ses pouvoirs magiques, c'est parce que la poésie a perdu sa place privilégiée dans la littérature et dans le monde. L'enchantement disparaît³, la plainte se transforme en geignement⁴ et « Soudain la vapeur se renverse »⁵ :

Soudain la vapeur se renverse
Toi qui croyais faire la loi
Tout existe et bouge sans toi
Tes beaux nuages se dispersent

Tes monstres n'ont pas triomphé
Le chant ne remue pas les pierres
Il est la voix de la matière
Il n'y a que de faux Orphées⁶

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 139.

² *Ibid.*

³ Nous tenons cependant à préciser une chose : le désenchantement des figures liées à l'enchantement n'est pas une caractéristique liée au vingtième siècle. Il ne faut pas oublier que (comme le rappelle F. Jourdan dans « Orphée, sorcier ou mage », *op. cit.*, p. 7) la magie est repoussée pendant toute la période classique. Il s'agit donc d'un mouvement de va-et-vient, non d'une rupture inédite. On notera la proximité trou­lante entre les textes étudiés par la suite et notamment le texte de Strabon analysé par Jourdan (*Ibid.*, p. 11), qui fait d'Orphée un « charlatan » : « Il dépeint Orphée à l'image des sophistes et charlatans qui tentent, par leurs paroles et promesses, de circonvenir les âmes faibles afin d'abord de gagner de l'argent puis de s'emparer du pouvoir » (*Ibid.*, p. 12).

⁴ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 181 : « Il est inutile de geindre ».

⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁶ *Ibid.*

Aragon inverse l'explication merveilleuse du monde, cette « loi » qui n'est qu'une erreur que le sujet lyrique met en lumière. La voix d'Orphée devient un élément matériel (« la voix de la matière », qui rime avec « les pierres »), qui entre dans le domaine du concret, du réel, et qui dès lors brise l'enchantement avec l'emploi de la négation : « Le chant ne remue pas les pierres ». L'adjectif « faux », mais aussi l'emploi du pluriel, est alors un agent qui pose le discrédit sur une instance invalidée avec satisfaction : « Tes beaux nuages se dispersent ». La mention des *nuages* est ainsi un nouveau moyen de rappeler la naïveté d'une explication mythique du monde. Le poète n'est plus chez Aragon cet aède investi d'une mission sacrée. Il travaille la langue, mais celle-ci n'est pas nécessairement puissante :

Ce ne sont pas les mots d'amour
 Qui détournent les tragédies
 Ce ne sont pas les mots qu'on dit
 Qui changent la face des jours¹

Encore une fois Orphée se caractérise par l'emploi de la négation qui restreint la portée de la poésie et du langage, il n'est plus capable ici d'influencer ce qui l'entoure. Le cortège d'animaux mis en branle par l'Orphée de Södergran, Rilke, Apollinaire n'a alors plus la possibilité d'exister, de même que l'Olympe qui devient sous la plume d'Aragon un « Vieux continent de rumeurs Promontoire hanté »². Orphée comme les dieux antiques appartient aux « chansons du passé »³, chants brisés qui n'envoûtent plus, comme chez Gottfried Benn où on retrouve une image très proche, dans « Mort d'Orphée » :

und nun die Steine	et maintenant les pierres
nicht mehr der Stimme folgend,	qui ne suivent plus la voix,
dem Sänger, ⁴	le chanteur,

La mort d'Orphée coïncide avec la mort du charme dans ce poème, comme chez Aragon. L'emploi de la négation « nicht mehr » à l'initiale et le changement de vers séparent l'objet enchanté (« les pierres ») de ce qui autrefois possédait du pouvoir sur lui : « la voix », « le chanteur ».

Orphée est alors chez lui celui qui ne peut triompher, comme chez Marie-Jeanne Durr, « Vainqueur sans lendemain »⁵, ou chez Mathieu Bénézet chez qui le « verbe » d'Orphée est « vaincu »⁶ :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 185.

³ *Ibid.*, p. 848.

⁴ G. Benn, *Sämtliche Werke, op. cit.*, p. 183.

⁵ M-J. Durr, *Orphée, op. cit.*, p. 75.

⁶ M. Bénézet, *Orphée, imprécation, op. cit.*, p. 14.

Orphée 26 XII 96 Forceps au sein de la colonne humaine
 Orphée la barque des mots ne porte plus les souvenirs
 ni l'éternité
 l'Autre siècle est sans jointures
 de lui montent des ombres décapitées
 s'enfonçant dans l'écran
 têtes corps cassés Orphée 26 XII 96
 ta mémoire bulle de salive
 ta mémoire paraît sur l'écran
 d'une pensée formule 1 suicidée Orphée
 impossible amant sur la terrasse

impossible sens de l'aile impossible
 Nul ne pourra interpréter notre verbe
 vaincu La parole inverse est avérée C'est la
 méthode même de nos vies sans poésie¹

Le chant d'Orphée est devenu une parole, le « verbe » sans majuscule, associé à l'adjectif verbal « vaincu », mis en valeur par le rejet. Nous sommes alors bien loin de l'Orphée « deux fois vainqueur »² de Nerval, alors que le dialogue intertextuel est relativement clair. Dans cet extrait, le vers blanc s'allonge et se raccourcit, marqué par l'emploi de la négation (« ne porte plus », « ni l'éternité », « sans jointures », « décapitées », « Nul ne pourra ») et la répétition de l'adjectif « impossible » à l'initiale de deux vers, à la fin de la première strophe et au début de la suivante. Le terme encadre ce dernier vers, enfermant le nom « sens » dans une incapacité à « interpréter », significative. Il ne reste alors plus que la dernière négation retranscrite ici, une absence terrible dans un texte centré sur le personnage mythique : « sans poésie ».

Si le mythe au carmen s'effrite tant, c'est certainement, comme chez Aragon que « Nous sommes faits d'autres idoles »³ :

On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs. Le temple de Salomon est
 passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards.
 L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés.⁴

Constatant le désert laissé par la fuite des dieux, Aragon oppose le présent (« aujourd'hui ») et un passé démodé (avec l'utilisation du verbe *passer*, qui marque la transition d'une littérature vivante à un oubli progressif), soulignant l'inadéquation du mythe ancien, représenté par « le temple de Salomon », dans l'écriture du vingtième siècle. L'image de cette mythologie en ruine, habitée de « nids d'hirondelles et de blêmes lézards », recouverte de « poussière »,

¹ *Ibid.*

² G. de Nerval, *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 29.

³ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 182.

⁴ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 19.

consacre la représentation d'un monde sans dieux, où les « lieux sacrés » se trouvent à présent abandonnés. Le constat d'Aragon se fait sur le mode de la négation, afin de mettre en valeur la perte d'un monde qui s'élevait sur l'*adoration*, jusqu'à sa *dispersion*. Succédant à sa « Préface à une mythologie moderne », Aragon s'interroge dans *Le Paysan de Paris* sur la possibilité qui s'ouvre aux poètes de découvrir, à la suite d'Apollinaire¹, de nouveaux mythes, qui se dissimulent non dans les livres qui les ont précédés, usés par les années, mais dans le monde qui les entoure. Le désenchantement est en marche. En effet, pour le poète français, « Ce siècle éclipse l'autre »², répondant à une certaine logique, qui voudrait que chaque modernité (nécessairement temporaire et périssable) remplace la précédente. Ce besoin de renouvellement du mythe prend ainsi pied dans la remise en question, partout en Europe, du concept même de sacré, mais aussi dans une terrible soif de nouveauté que manifeste la littérature à l'égard du mythe, comme si ce dernier ne pouvait plus répondre aux interrogations du monde moderne. C'est notamment la thèse d'Apollinaire : « Tant que les avions ne peuplaient pas le ciel, la fable d'Icare n'était qu'une vérité supposée. Aujourd'hui ce n'est plus une fable »³. L'opposition entre passé et présent, tant dans les tiroirs verbaux que dans le complément circonstanciel de temps « Aujourd'hui », qui marque une rupture, souligne la supposée invalidité de la « fable ».

Jaccottet refuse ainsi à son tour la portée ultime du chant, qui ne délivre pas de la mort. Déjà dans *L'Effraie*, l'écriture n'est en aucun cas rédemptrice, comme elle pouvait l'être dans la tradition poétique, jusqu'au fantasme d'une forme d'éternité⁴. Pour Jaccottet, écrire n'est plus une lutte contre la mort, mais une marche vers celle-ci. Il n'y a rien de moins orphique puisqu'Orphée pouvait défier les lois de l'existence, enchanter les gardiens du royaume des morts et franchir le Styx dans les deux sens :

Sois tranquille, cela viendra ! Tu te rapproches,
tu brûles ! Car le mot sera à la fin
du poème, plus que le premier sera proche
de ta mort, qui ne s'arrête pas en chemin.

Ne crois pas qu'elle aille s'endormir sous des branches
ou reprendre souffle pendant que tu écris.
Même quand tu bois à la bouche qui étanche
la pire soif, la douce bouche avec ses cris doux

[...]

elle vient, Dieu sait par quels détours, vers vous deux,

¹ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, II, *op. cit.*, p. 950 : « les fables s'étant pour la plupart réalisées et au delà c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser ».

² L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 70.

³ G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, II, *op. cit.*, p. 950.

⁴ Jaccottet précise d'ailleurs dans *Pensées sous les nuages* qu'« A ramasser les tessons du temps, / on ne fait pas l'éternité » (*L'Encre serait de l'ombre*, *op. cit.*, p. 319).

de très loin ou déjà tout près, mais sois tranquille,
elle vient : d'un à l'autre mot tu es plus vieux.¹

Dans ce *memento mori* contemporain, la poésie n'éloigne pas la fin (« Tu te rapproches, / tu brûles ! »). Signe de l'écoulement du temps, l'écriture poétique, dépouillée de tout enchantement, consume l'être, notamment avec l'image du feu qui introduit le texte. Jaccottet revient même sur la traditionnelle métaphore du souffle, habituellement associée à l'inspiration de l'artiste, qui est ici liée à la figure de la mort. La poésie ne préserve pas le poète, bien au contraire, comme dans les « Nouveaux conseils de la lune » :

Qu'un poète soit un arbre couvert de paroles plus ou moins parfumées n'est pas une image très juste, puisque ses paroles changent et que nul ne peut les prévoir ; il est vrai cependant qu'un jour il semble s'écrouler comme l'arbre, et pourrir.²

Image de la dégradation ultime, le *pourrissement* et l'*écroulement* qui referment cette citation ne donnent au poète aucune possibilité de voir son œuvre l'élever. L'arbre n'est pas (contrairement à l'arbre qui ouvre *Les Sonnets à Orphée* de Rilke) le signe d'une élévation par le chant, mais au contraire initie un mouvement vertical vers le bas. La chute du poète, violente avec le verbe *écrouler*³, fait du texte une ruine, mais les décombres ne restent pas, puisqu'ils sont immédiatement anéantis par la décomposition (« pourrir »), mise en valeur par la structure de cette dernière proposition, dépourvue de complément du verbe, qui contraste avec le reste de la phrase. Rien ne peut subsister du chant poétique, et Jaccottet met en scène la vanité de l'écriture.

Le mythe est alors dévalorisé parce qu'il renvoie à une conception dépassée du monde, notamment dans *La Promenade sous les arbres*:

[...] sans doute m'égarais-je ainsi dans le rêve, et dans toutes les illusions du rêve, mais cette tentation-là était aussi incluse dans la nuit lunaire, et si je ne poursuis que la vérité d'une expérience, je devais aussi m'y abandonner. Un instant donc, il me parut que, tel le héros d'un conte, j'avais ouvert par mégarde une porte sur un lieu jusqu'alors inconnu ou même interdit, et que je voyais, avec une parfaite tranquillité d'esprit, le monde des morts ; ce n'était pas une vision funèbre, pas davantage une imagerie pieuse ; cela ne ressemblait, je crois, à aucune tradition sur l'Au-delà, et je dois encore préciser que j'y avais accédé avec l'aisance et le naturel propres aux événements *fabuleux*.⁴

L'entrée aux Enfers se fait par le biais du songe et du « conte ». Jaccottet oppose ici la « vérité » au « rêve », réalité et fiction, « expérience » vécue et rêvée par le biais de la

¹ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *TLFI* : « Tomber soudainement de toute sa masse en se brisant, souvent avec fracas ».

⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

littérature, « à l'intérieur d'un poème »¹ mais refuse surtout la religion (« pas davantage une imagerie pieuse »²). Le « monde des morts »³ est un univers avant tout poétique, né d'une « idée »⁴ : « l'idée me vint de ce qu'on appelle le "royaume des morts" »⁵. Il prend pourtant la peine d'expliquer à son lecteur qu'il ne suit en aucun cas une « tradition sur l'Au-delà », se démarquant encore une fois de tous ces personnages anciens descendus aux Enfers : Ulysse, Enée, Hercule et bien sûr Orphée. Pourtant, il descend au « pays des morts »⁶, mais il n'est venu chercher personne dans les Enfers modernes qui s'ouvrent soudain à lui. Il n'a pas non plus demandé à y pénétrer. Le chant est hésitant, à tel point que seuls des mots montent en lui alors qu'il contemple le paysage avant la descente :

mais ces mots, chargés de tant de sens, ne suffisaient pas, il eût fallu encore les
situer les uns par rapport aux autres pour qu'entre eux aussi s'établissent de
mélodieuses, et pas trop mélodieuses distances. Il fallait continuer à chercher.⁷

Les temps verbaux remettent en cause la musique et repoussent la définition de la poésie comme chant, avec la négation de l'adjectif « pas trop mélodieuses ». Voilà pourquoi le sujet jaccottien ne peut être orphique : sa descente aux Enfers ne repose pas sur le *carmen*. Sa poésie refuse ainsi les éléments propres au sacré et à la magie, dans son écriture comme dans ses lectures, notamment celle de l'œuvre d'Eluard : « Je suis toujours resté à quelque distance d'une poésie que je jugeais entre toutes magique »⁸. Dès *L'Entretien des muses* (1968), l'enchantement de l'œuvre d'Eluard est *mise à distance* par le poète romand, qui en refuse le caractère « magique ». De même, dans *A la lumière d'hiver* (1977), il réaffirme sa disparition :

« Lapidez-moi encore de ces pierres du temps
qui ont détruit les dieux et les fées,
que je sache ce qui résiste à leur parcours et à leur chute. »⁹

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸ P. Jaccottet, *L'Entretien des muses*, *op. cit.*, p. 68.

⁹ P. Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, p. 80.

Le monde où pourrait apparaître Orphée, celui des « dieux » et des « fées », où le charme du *carmen* pouvait encore opérer, n'existe plus¹, avec le verbe *détruire* et l'image de la « chute ». Le personnage n'est certes pas présent (comment le pourrait-il quand tout a été « détruit » ?), mais la lapidation dont il est question résonne comme un écho à l'épisode de sa mort. L'allusion est très discutable, mais elle nous assure que la figure d'Orphée ne peut trouver sa place dans un espace poétique qui refuse à la fois la transcendance et la magie du merveilleux.

Jaccottet annonce ainsi que pour écrire, il faut se débarrasser de « la plume des ancêtres »², du passé, de ses lectures, de tous ces personnages qui peuplent l'imaginaire et qui au fond nous sont étrangement familiers et étrangers tout à la fois :

Brûler, en esprit, tous ces livres, tous ces mots – toutes ces innombrables, subtiles, profondes, mortelles pensées. Pour s'ouvrir à la pluie qui tombe, traversée de moucherons, d'insectes, à ce pays gris et vert ; aux espèces diverses d'arbres, de vert ; à un craquement dans les pierres du mur ou le bois de la porte.³

L'écriture est un espace où le poète fait table rase de ce qui l'a précédé avec l'image violente de l'autodafé. Jaccottet se nourrit du monde, pas des livres : « la pluie qui tombe », les « moucherons », les « insectes », etc. Le lecteur rencontre pourtant à l'occasion un *Entretien des muses*, tandis que quelques nymphes côtoient de jeunes femmes, sans que le sujet lyrique puisse les distinguer : « est-ce une blanchisseuse ou les nymphes d'en bas »⁴. Est-ce parce que dans sa poésie les « trop brillantes images »⁵ n'ont pas leur place ? Ou bien est-ce lié à sa « franchise poétique »⁶, cette quête effrénée de vérité, proprement incompatible avec le mythe, qui s'apparente à une forme de mensonge ? Si « Jupiter dans sa gloire »⁷ apparaît soudain, il est immédiatement rattrapé par une phrase à double sens, qui nous rappelle son caractère artificiel : « la ronde lune [...] ne laisse subsister que l'indication de quelques sources »⁸. Jaccottet regrette alors « Ah ! l'idylle encore une fois [...] avec ses bergers

¹ On pourrait aussi penser aux *Notes de carnet* où Jaccottet met encore une fois ce motif à distance : « On croit se rapprocher du règne des fées » (P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 364). L'utilisation du verbe *croire* souligne l'illusion dont serait victime le lecteur, tout en exhibant son erreur.

² P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 338.

³ *Ibid.*, p. 335.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ J. Starobinsky, « Parler avec la voix du jour », préface à *Poésie 1946-1967*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7 : « [Philippe Jaccottet] fait bonne garde contre l'outrance, la solennité, la grandiloquence ; il se défie des trop brillantes images ; il a horreur de la gratuité ».

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 68.

⁸ *Ibid.*

naïfs »¹, repoussant la répétition, principe fondamental de la réécriture (« encore une fois »). Dans *La Promenade sous les arbres*, il constate enfin : « Plus personne aujourd'hui, de peur d'être ridiculisé, n'ose parler d'inspiration ou de muse »². Serions-nous ridicules à encore parler d'Orphée ? Refuser le mythe, que ce soit celui d'Orphée ou un autre, c'est alors repousser le geste originaire de la littérature, la récitation, pour se projeter dans un univers neuf, qui reste à créer.

¹ *Ibid.*, p. 145.

² P. Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1988, p. 148.

Chapitre 3 : La descente aux Enfers moderne

Le souffle court

Orphée semble à bout de souffle. La magie s'épuise, le chant s'amuit et le carmen n'enchanté plus. Le désenchantement du monde et la montée d'une autre mélodie, celle du silence, le fragilisent, répondant à des siècles d'élégies, des poèmes à perdre haleine. Deux événements majeurs affectent davantage le personnage et les possibilités du chant poétique : la première et la deuxième guerre mondiale. Après elles, plus aucun poète européen n'écrira comme avant, et le silence prend une toute autre portée, parce qu'il interroge la difficulté à dire, mais aussi à entendre (au sens d'écouter et de comprendre). Il convient donc à présent d'interroger, dans ce chapitre, la portée de ces conflits qui ont bouleversé l'espace européen, dans sa chair, et qui ont ébranlé les consciences. La culture a en effet à cette époque cédé le pas à une nouvelle violence, celle des barbares, qui n'étaient pourtant pas si étrangers qu'ils en avaient l'air. Les poètes de langue allemande (mais pas qu'eux) qui parlent la langue de ceux qui ont organisé une extermination sans précédent sont en première ligne. La langue allemande ne ressortira pas indemne de cette période troublée, amputée ou presque de ces termes auparavant sans conséquence et qui à présent renvoie à l'horreur. Le poète, souvent représenté comme « guide » chez les romantiques européens, ne pourra plus enfiler le costume du Führer. La représentation d'un Orphée qui justement guidait Eurydice, les animaux, les arbres avec son chant pose alors problème. Avant de comprendre dans une cinquième et dernière partie les dernières métamorphoses d'Orphée, il nous faut nous arrêter dans ce dernier chapitre sur la confrontation du personnage avec « le Mal radical »¹

I. Affronter l'Innommable : la « plus indicible des odes »²

Le silence d'Orphée après 1945 est lié aux Enfers modernes que doivent affronter les Européens de cette période³. Alors qu'ils témoignent de la violence des camps de concentration et d'extermination, Levi et Semprun tentent de dépasser l'impossibilité à dire dans l'angoisse de ne pas être compris : « Il me semble inutile d'ajouter qu'aucun des faits

¹ Dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun explicite les liens entre sa lecture de Kant et son expérience du Lager, qui éclaire notre réflexion : « L'essentiel, c'est de parvenir à dépasser l'évidence de l'horreur pour essayer d'atteindre à la racine du Mal radical, *das radikal Böse* » (*op. cit.*, p. 119).

² G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, *op. cit.*, p. 268: „der unsäglichsten Öde“.

³ Ces difficultés sont profondément liées à l'extermination des Juifs par les Nazis, qui interroge les possibilités pour les survivants de raconter et surtout d'être compris. Or il s'agit déjà de l'une des expériences d'Orphée, qui notamment chez Roger Munier, doute des capacités des hommes à saisir le récit de son voyage aux Enfers. G. Steiner, "The Long Life of Metaphor", *op. cit.*, p. 55: „Le problème de savoir s'il y a une forme de langage humain adapté à la conceptualization et à la compréhension d'Auschwitz, ou bien de savoir si les limites du langage ne sont pas bien éloignées des limites de l'expérience de la Shoah, est maintenant solidement ancré dans l'existence des Juifs“ (“The problem as to whether there is a human form of language adequate to the conceptualization and understanding of Auschwitz, as to whether the limits of language do not fall short of the limits of the Shoah-experience, is now ineradicably installed in Jewish existence”).

n'y est inventé »¹. *Inutile*, mais tout de même transcrite, cette affirmation souligne le peu de foi que l'auteur place en les capacités de la langue à se faire entendre (au sens de comprendre). Steiner relève un danger particulier à tenter de s'exprimer après la Seconde Guerre mondiale, au point que « L'éloquence après Auschwitz serait une sorte d'obscénité »². De même, dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun fait face aux limites du témoignage : « Un jour prochain, pourtant, personne n'aura plus le souvenir réel de cette odeur : ce ne sera plus qu'une phrase, une référence littéraire, une idée d'odeur. Inodore, donc »³. Le livre ne dit pas tout, il est par essence circonscrit dans le langage et uniquement en lui. A présent, le poète et l'écrivain en général font face à un manque :

Je ne poserai plus de questions, il n'y a plus de questions, je n'en connais plus. Elle sort de moi (cette voix), elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais...⁴

Que reste-t-il d'Orphée si comme le « je » de *L'Innommable* les questions ne se posent plus ? L'ineffable, comme l'indicible, serait « l'impossible du discours »⁵, « donnant réalité à l'obstacle que rencontre le langage »⁶. Le silence des Enfers, auquel se confronte Orphée, est alors son plus grand risque : s'il se tait, si le silence gagne, que peut encore le sujet lyrique ?

Il est en effet proprement impossible d'ignorer cette césure dans l'espace poétique moderne et contemporain :

Penser à la littérature, à l'éducation, au langage, comme s'il ne s'était rien passé d'important, rien qui soit susceptible de remettre en question notre façon de concevoir ces activités, me semble parfaitement irréaliste... *Nous sommes ceux qui viennent après*.⁷

Les silences (multiples) de la langue, française, allemande, suédoise, trahissent une souffrance terrible que le langage a ingérée au cours du siècle :

C'est d'abord le silence qui règne sur les cimetières, les camps de concentration et les camps d'extermination. C'est aussi les souillures éternelles infligées au langage,

¹ P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 8.

² G. Steiner, "The Long Life of Metaphor", op. cit., p. 56: "Eloquence after Auschwitz would be a kind of obscenity".

³ J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 375.

⁴ S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953, p. 40.

⁵ A. Mura-Brunel et K. Cogard (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 5.

⁶ C. Baron, « Indicible, littéraire et expérience des limites (de Blanchot à Wittgenstein) », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 291.

⁷ J-G.Lapacherie, « Georges Steiner : quarante ans de réflexion sur les limites du langage », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 299.

plus exactement la faculté de langage telle qu'elle se manifeste dans une langue donnée : l'allemand, par les barbaries que cette langue a exprimées.¹

Le poète constate alors que « le langage, dont le pouvoir est, croyait-on, illimité (il suffit de dire les choses pour que les choses soient), a des limites »². C'est alors le constat d'une profonde impuissance qui affleure et surtout contraste féroce avec le fantasme de toute-puissance qui a pu animer les mages romantiques et certaines réécritures du mythe d'Orphée. On peut alors avec Adorno poser la question de la possibilité de la poésie après les camps de concentration et d'extermination³. Il est clair qu'Auschwitz ne détruit pas toute possibilité de poésie (l'œuvre de Levi elle-même s'ouvre sur un poème, et avec celle de Semprun nous rappelle le caractère salvateur de celle-ci), mais Adorno soulève une interrogation légitime concernant la place de la poésie dans le monde après la rupture que représente la Seconde Guerre mondiale. Depuis la fuite du sacré règne le vide, un monde où la transcendance n'a plus cours. Aucun secours n'a donc été attendu, conduisant à une interrogation fondamentale sur la place de la poésie. Même un auteur comme Jaccottet, pourtant éloigné du conflit et de ses conséquences directes, constate « qu'il n'y a plus de place pour aucun poème parce que l'illusion (?) du lien entre les mondes est détruite, parce qu'il n'y a plus d'attente de rien que de la déchéance »⁴. En écho à la sentence d'Adorno, Jaccottet multiplie les négations, insistant sur la portée de la disparition du sacré sur l'espace poétique (« illusion du lien », « détruite », « rien », « déchéance »). Comment poursuivre l'écriture dans ces circonstances ?

Dans l'esthétique de Celan, marquée par l'horreur de la Shoah, l'enchantement et la présence d'Orphée sont alors impossibles⁵. Si son premier recueil, *Pavot et mémoire* (*Mohn und Gedachtnis*), offre encore à son lecteur la possibilité d'écouter une « Fugue de mort » (« Todesfuge »)⁶, la musique reste chez lui associée à la menace de la disparition. Les recueils suivants progressent ensuite vers un profond amûissement⁷. Petit à petit, le lyrisme quitte l'espace poétique celannien et avec lui ses figures emblématiques.

¹ G. Steiner, *Langage et silence*, Pierres Vives, Le Seuil, 1969, cité par Jean-Gérard Lapacherie, « Georges Steiner : quarante ans de réflexion sur les limites du langage », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 301

² J-G. Lapacherie, « Georges Steiner : quarante ans de réflexion sur les limites du langage », dans *Limites du langage : indicible ou silence*, op. cit., p. 300.

³ T. Adorno, *Prismes*, Paris, Payot, 1980, traduction de G. et R. Rochlitz, p. 23 : « écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Pourtant, dans la *Dialectique négative*, il revoit son jugement : « il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes » (Paris, Payot, 2003, p. 439).

⁴ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 340.

⁵ J-M. Maulpoix, *commente Choix de poèmes de Paul Celan*, op. cit., p.12 : « Le poème perd toute gratuité [...]. Il n'a plus pour objet de dire le monde, en sa beauté ou sa laideur, et il ne prétend ni enchanter ni même "arranger les choses". Tout au contraire, il tourne autour de l'obsédante question de sa possibilité ou de son sens ».

⁶ P. Celan, *Gedichte in zwei Bänden*, Band 1, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1981, p. 41.

⁷ A propos de *De Seuil en seuil*, J-M. Maulpoix précise : « Le lyrisme y est moins manifeste que dans *Pavot et mémoire*. » (*commente Choix de poèmes de Paul Celan*, op. cit., p. 59)

L'« Anabase » (« Anabasis »¹) se fait ainsi sans Orphée, malgré ce mouvement en haut et en bas (« montée et retour », « Hinauf und Zurück »²) et les références à l'« audible » (« Hörbares »³) dans la strophe la plus longue, notamment à Mozart (« *unde suspirat / cor* »⁴), ne permettent pas de le voir apparaître : *le chemin est impraticable*⁵, « unwegsam » nous dit l'allemand avec une saisissante concentration. Si chant il y a parfois, c'est un chant de deuil, lié à l'ombre de la mort, celle des six millions de Juifs exterminés, mais qui se passe de l'espoir que pourrait représenter le retour à la lumière du chantre thrace. Dans la poésie de Celan, le sujet lyrique reste aux Enfers. En effet, dans le mythe antique, s'il y a enfouissement du sujet lyrique, exploration des ténèbres de l'existence, il y a aussi son envers : la lumière de la surface, qui illumine le personnage. Or le poète celanien reste dans l'ombre, il évoque ce que Steiner appelle une « musique hantée »⁶ par le souvenir des camps de la mort. Son lecteur écoute alors la mélodie d'une « flûte noire » (« die schwarze Flöte »⁷), tandis que « un noir / éclat pluriel [...] chante » (« ein dunkler / Tausendglanz [...] singt »⁸). Son nom n'apparaît donc pas dans sa poésie. Que reste-t-il à Orphée, dans cette perspective, sinon le silence ?

Celan interroge ainsi, avec Adorno, la possibilité d'écrire après Auschwitz⁹, ce *barbarisme* prononcé à l'égard de la culture, qui ferait de la langue poétique une étrangère dans l'espace qui fut pourtant le sien pendant des siècles. Celan serait même « une illustration, voire une confirmation »¹⁰ de « la célèbre déclaration d'Adorno »¹¹. Si ceci reste discutable (comment parler d'impossibilité quand le poème est là, sous nos yeux ?), le poète

¹ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 88-89.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ M. Broda et J. Daive choisissent tous deux cet adjectif pour traduire le terme allemand dans P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 89 et P. Celan, *Strette*, op. cit., p. 136.

⁶ G. Steiner, "The long life of metaphor, An approach to "the Shoah"", dans *Encounter*, February 1987, p. 56: "its haunted music".

⁷ P. Celan, « Halbe Nacht », dans *Gedichte in zwei Bänden*, op. cit., p. 17.

⁸ P. Celan, *Strette*, op. cit., p. 42-43.

⁹ T. Adorno, *Prismes*, op. cit., p. 23 : « La critique de la culture se trouve dans la dernière étape de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ceci ronge aussi le diagnostic qui dit pourquoi il est devenu impossible d'écrire des poèmes aujourd'hui ». J.-M. Maulpoix annonce quant à lui dans son commentaire du *Choix de poèmes de Paul Celan* (op. cit., p. 69) : « Impossible désormais de proférer sur l'époque ; la poésie a fait naufrage dans sa propre éloquence. L'égaré caractérise plus que jamais l'âge moderne que déjà le poète romantique percevait comme un "temps de désastre" ».

¹⁰ A. Nouss, « La Ruine de Babel : traduction et poésie chez Paul Celan », op. cit., p. 21.

¹¹ *Ibid.*

s'éloigne tout de même de la facilité à dire. Orphée est chez lui absent et ce silence possède du sens¹. Si le nom d'Orphée n'apparaît pas², c'est certainement en réponse à un malaise, celui du désenchantement du monde, le sentiment terrible que la poésie ne répond plus aux questions fondamentales posées par ce mythe et surtout l'idée que le *carmen* s'est peu à peu stérilisé. Sa poésie est profondément marquée par l'extermination des Juifs par les Nazis, questionnant la prise de parole postérieure. La Shoah, chez lui, « ne peut être dite en empruntant les voies traditionnelles de la poésie, surtout lorsque celle-ci s'écrit en allemand, c'est-à-dire dans la langue des bourreaux »³. Ces « voies traditionnelles » renvoient ainsi à l'ensemble de la tradition poétique, mais aussi à des personnages mythologiques comme Orphée, qui brillent par leur absence. Dans ce refus de voir apparaître Orphée dans son œuvre, il y a l'expression d'une colère profonde et l'incompréhension : comment l'Allemagne, pays de la culture, de la philosophie, de la poésie, a-t-elle pu plonger dans la violence la plus extrême ?⁴

Chez Celan, le mythe est réduit à l'état de trace et il n'entend pas nourrir sa poésie de la tradition, car ses vers naissent d'une recherche intérieure et non extérieure :

S'il y a encore des sources d'où pourraient jaillir de nouveaux poèmes (ou de la prose), c'est en moi-même que je les trouverai et non point dans les conversations que je pourrais avoir en allemand, avec des Allemands, en Allemagne.⁵

Orphée ne peut plus, dans ces conditions, être à la *source* de l'inspiration, comme il peut l'être dans tant d'autres œuvres, puisqu'il n'appartient pas en propre au sujet lyrique, mais à l'ensemble de la communauté. Cette volonté de faire du poème un espace personnel traverse

¹ G. Bataille, « L'Absence du mythe », dans *Le Surréalisme en 1947*, op. cit., p. 65 : « Le mythe et la possibilité du mythe se défont : subsiste seul un vide immense, aimé et misérable. L'absence de mythe est peut-être ce sol, immuable sous mes pieds, mais peut-être aussitôt ce sol se dérochant. [...] Dans le vide blanc et incongru de l'absence, vivent innocemment et se défont des mythes qui ne sont plus des mythes, et tels que la durée en exposerait la précarité. Du moins la pâle transparence de la possibilité est-elle en un sens parfaite : comme les fleuves dans la mer, les mythes durables ou fugaces, se perdent dans l'absence du mythe, qui en est le deuil et la vérité. »

² Il ne s'agit pourtant pas de proposer au lecteur des hypothèses hasardeuses sur l'absence d'Orphée. Ce personnage n'est évidemment pas présent dans toutes les œuvres de tous les poètes européens, et il n'est pas obligatoire de composer un poème sur le chantre thrace pour s'avouer poète. La liste des Orphée absents serait extrêmement longue. Toutefois, il est des conditions qui laissent à penser que dans ces deux œuvres-ci, son absence a quelque chose à nous dire sur le personnage, sur l'écriture poétique, sur les autres Orphées de notre corpus.

³ J-M. Maulpoix, *commente Choix de poèmes de Paul Celan*, op. cit., p. 13-14. L'édition des Poèmes de Celan par J.E. Jackson (Paris, Corti, 2004) cite d'ailleurs le poète germanophone (*Ibid.*, p. 201) : « ... je tiens à vous dire combien il est difficile pour un Juif d'écrire des poèmes en langue allemande. Quand mes poèmes paraîtront, ils aboutiront bien aussi en Allemagne et – permettez-moi d'évoquer cette chose terrible –, la main qui ouvrira mon livre aura peut-être serré la main de celui qui fut l'assassin de ma mère... Et pire encore pourrait arriver... Pourtant mon destin est celui-ci : d'avoir à écrire des poèmes en allemand. »

⁴ G. Steiner, *Le Silence des livres*, op. cit., p. 36-37 : « La bestialité du nazisme, telle qu'elle a été planifiée, organisée et réalisée au vingtième siècle en Europe, s'est développée au cœur d'une culture hautement érudite. Aucun pays n'a autant honoré comme l'a fait l'Allemagne, ni soutenu avec une telle autorité la vie de l'esprit, la production des livres, leur étude, l'étude des humanités académiques. A aucun moment les forces de l'érudition et de la sensibilité humaniste n'ont mis un frein au triomphe de la barbarie. L'enseignement de haut rang s'est poursuivi, sous le Reich, en philologie, en histoire ancienne et médiévale, en histoire de l'art, en musicologie ».

⁵ P. Celan, *Correspondance*, Celan-Lestrangé, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 83.

l'ensemble de son œuvre et explique en partie l'absence de mythologie chez Celan, qui refuse de nourrir son œuvre de ces symboles qui n'ont pas pu empêcher le désastre : « Ne lis plus – regarde ! » (« Lies nicht mehr – schau! »¹) Le sujet lyrique affronte l'indicible dans une langue meurtrière². Dans sa poésie, le cri se mue en bruit assourdissant, ce « Dröhnen »³ traduit par Lefebvre par « vacarme »⁴, dans le poème éponyme :

Ein Dröhnen: es ist	Un vacarme : c'est
die Wahrheit, selbst	la vérité même qui
unter die Menschen	est entrée
getreten,	parmi les hommes,
mitten ins	au beau milieu
Metapherngestöber.	des bourrasques de métaphores. ⁵

La poésie, « tourbillon de métaphores » (ou pour Lefebvre « bourrasques de métaphores »⁶), se tient dans le mouvement chaotique introduit par l'image du « vacarme » qui ouvre le texte et qu'appuient les multiples enjambements. Le chant d'Orphée ne peut plus, dans ces conditions, prétendre à l'harmonie mélodique des temps anciens : en devenant *vacarme*, il semble quitter définitivement l'espace poétique. Chez Celan, il a été « Mitraillé de bruits de cœur » (« Mit Herztönen beschossen »⁷), représentant la mise à mort du chant. Dans ces conditions, Orphée ne peut apparaître, bien que Celan l'aie rencontré à plusieurs reprises, que

¹ P. Celan, *Strette*, *op. cit.*, p. 102-103.

² J-M. Maulpoix, *commente Choix de poèmes de Paul Celan*, *op. cit.*, p. 13-14. L'édition des Poèmes de Celan par J.E. Jackson (Paris, Corti, 2004) cite d'ailleurs le poète germanophone (*Ibid.*, p. 201) : « ... je tiens à vous dire combien il est difficile pour un Juif d'écrire des poèmes en langue allemande. Quand mes poèmes paraîtront, ils aboutiront bien aussi en Allemagne et – permettez-moi d'évoquer cette chose terrible –, la main qui ouvrira mon livre aura peut-être serré la main de celui qui fut l'assassin de ma mère... Et pire encore pourrait arriver... Pourtant mon destin est celui-ci : d'avoir à écrire des poèmes en allemand. »

³ P. Celan, *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 154.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ *Ibid.*, p. 154-155.

⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁷ P. Celan, *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 168-169. La traduction de Lefebvre rend bien la dimension sonore de ce vers. On serait d'ailleurs tenté d'y voir un dialogue avec le vers d'Ingeborg Bachmann, dans « Dire l'obscur » : « je saisis ton cœur qui résonne » (« greif ich dein tönendes Herz », *op. cit.*, p. 42). Si le sujet lyrique d'Ingeborg Bachmann, qui s'assimile à Orphée dans la première strophe, peut esquisser un mouvement vers l'autre, de maîtrise du son (*einen Akkord greifen* en allemand désigne aussi le geste du musicien qui *plaque un accord*), sachant que ce poète joue encore de la lyre, le sujet celanien est lui brisé par le son, fauché par ce qui devrait représenter l'organe de la vie.

ce soit en tant que lecteur, bien sûr, mais aussi en tant que traducteur¹, notamment de Nerval. A y regarder de plus près, la traduction allemande du « Desdichado » est avant tout une réécriture². Le dernier tercet est alors essentiel dans notre réflexion sur le cri d'Orphée :

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:	Den Acheron durchquert ich – zweimal durchquert ich hin,
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée	Auf Orpheus' Leier spielend – ich spiele zweierlei:
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.	Es war der Heiligen Seufzer, es war der Feenschrei. ³

Il faudrait presque proposer une retraduction en français des vers de Celan pour comprendre l'écart qui existe entre la version allemande et la version française :

Den Acheron durchquert ich – zweimal durchquert ich hin,
Auf Orpheus' Leier spielend – ich spiele zweierlei:
Es war der Heiligen Seufzer, es war der Feenschrei.⁴

J'ai traversé l'Achéron – deux fois je l'ai traversé,
Jouant sur la lyre d'Orphée – je joue de deux façons :
C'étaient les soupirs des saints, c'étaient les cris de la fée.

Si la traduction du premier vers place le sujet lyrique sur le même plan que le *je* nervalien, c'est-à-dire en position de traverser le fleuve des Enfers (Celan répète même cette opération à deux reprises, avec la répétition du verbe *durchqueren*, qui pourrait être évitée en respectant la linéarité de la syntaxe nervalienne), il s'avère que la prise de distance avec Orphée est plus visible au vers suivant. Le vers de Nerval se referme sur la « lyre d'Orphée » et s'ouvre sur la

¹ Celan est un grand traducteur, du français vers l'allemand. Selon A. Nouss il serait « l'un des plus grands traducteurs [du siècle] » (« La Ruine de Babel », *op. cit.*, p. 19). Or la traduction est aussi une forme de réécriture, dans le passage d'une langue à l'autre, dans l'effacement que représente pour le traducteur la mise en mots de ce qui a déjà été précédemment écrit. A. Berman, *L'Epreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 280 : « Cet effacement du traduire, Matthias Claudius lui a donné une expression presque tragique : "Wer übersetzt, der untersetzt", celui qui traduit s'engloutit. La traduction est le règne de l'ombre. » Pour Jaccottet, la traduction représente d'ailleurs un risque, celui de se perdre : « Parce que bien des écrivains avaient dit, pensaient que – notamment Valéry l'a dit, je crois –, il valait mieux avoir un second métier qui n'avait aucun rapport avec la littérature. Evidemment, le fait de passer à travers l'expérience de l'autre écrivain qu'on traduit, d'y passer beaucoup de temps, comporte un risque d'être noyé dans l'œuvre de l'autre. » (P. Jaccottet, *De la poésie*, Paris, Arléa, 2005, p. 22.) La traduction est en effet un passage, d'une voix à l'autre, une « médiation inventive » (J. Starobinsky, préface à *Poésie*, *op. cit.*, p. 15), c'est-à-dire création elle-même. Chez Celan, il s'agit d'un « principe d'écriture » (C. Fabre, « La Traduction, principe d'écriture », dans R. Collombat, J-P. Lefebvre et J-M. Valentin (dir.), *Paul Celan. Poésie et poétique*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 63), un « processus consubstantiel de son écriture ».

² A. Nouss, « La Ruine de Babel », *op. cit.*, p. 44 : « Celan traducteur ne répond pas à une fonction communicatrice puisqu'il prend dans le poème ce qui en fait lui permet d'en écrire un autre ». La démarche de Celan s'éloigne alors considérablement de ce que Benjamin appelle la « vraie traduction » (W. Benjamin, 1971, p. 272) : « La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, elle ne se met pas devant sa lumière ». Ce concept de transparence se retrouve d'ailleurs dans l'œuvre de Blanchot (1971, p. 73), qui comprend ce geste comme « mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction ». En se plaçant devant la lumière du texte original, Celan fait ainsi œuvre de création poétique, comme le souligne A. Nouss (« La Ruine de Babel », *op. cit.*, p. 32) : « Observer le travail traductif de Celan, ses choix, ses procédés, nous introduit au fonctionnement de la poétique celanienne ». Il cite ensuite J. Felstiner (*Ibid.*, p. 35) qui commente les stratégies de traduction de Celan, à partir de l'anglais, dégageant « trois approches récurrentes : variations formelles, amplification ou commentaire » (il cite Felstiner : « repetition with difference – the genetic code of translation »), qui s'applique particulièrement bien à l'analyse du sonnet de Nerval traduit par Celan.

³ P. Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden, Vierten Band, Übertragungen I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, p. 808-809.

⁴ *Ibid.*

musique, avec l'utilisation du participe présent « modulant ». La réécriture nervalienne insiste donc bien sur l'importance de la mélodie du personnage, une mélodie enchantée, comme le souligne la rime avec « fée ». Celan brise l'enchantement en déstructurant le vers. Tout d'abord, il introduit un tiret entre la « lyre d'Orphée » (« Orpheus' Leier ») et la première personne du singulier, interrompant les liens du sujet lyrique avec la musique. Certes, le *je* « joue » (« spiele ») immédiatement après le tiret, reprenant de fait le même verbe que la proposition précédente, mais cette marque typographique possède ici une valeur séparatrice. Or elle n'apparaît absolument pas dans le texte de Nerval. Il y a donc bien ici intrusion d'une lecture personnelle du sonnet, mais aussi du mythe. Ensuite, le terme placé à la rime est déplacé d'« Orpheus » à « zweierlei » (certainement pour souligner l'importance des rythmes binaires dans la traduction celanienne¹), qui trouve un écho dans le nom « Feenschrei » (« les cris de la fée »), mettant ainsi Orphée à l'écart. Ce sont les constructions doubles qui riment avec le dernier mot du texte et non plus le personnage mythique, qui est alors relégué à l'arrière-plan. Certes, le poème de Celan se referme sur le même groupe nominal que celui de Nerval, mais l'organisation morphologique du mot allemand bouleverse l'interprétation du sonnet : la fusion des noms « Schrei » et « Feen » voit se refermer le texte sur le mot « cri » et non pas « fée ». Il transforme la portée du *cri* dans sa traduction et en fait un élément bien plus important. D'un poème qui représente le chantre thrace en « vainqueur »², grâce à la puissance de sa mélodie enchantée, Celan rédige un sonnet où le personnage exulte dans une esthétique du cri et où la musique se désorganise.

L'importance de ce poème de Nerval sur son rapport à Orphée est aussi à replacer dans son contexte biographique. En effet, Celan joint la traduction d'« El Desdichado » à une lettre adressée à Ingeborg Bachmann³, qui réécrit elle-même le mythe (en poésie, dans « Dire

¹ Dans le dernier tercet, la version de Celan accentue très fortement les couples binaires déjà présents chez Nerval. En effet, il vient redoubler le verbe *durchqueren* (*traverser*), autour d'un tiret, alors qu'il traduit « deux fois » par l'adverbe correspondant en allemand, « zweimal ». Dans le deuxième vers, le même effet se produit. L'expression lexicalisée « tour à tour », au rythme binaire, est traduite par l'adverbe « zweierlei », mais trouve aussi un écho dans la reprise du verbe *spielen* (le participe présent « spielend » et la forme du présent de l'indicatif « spiele »), répartis encore une fois autour du tiret. Dans le troisième vers, le parallélisme de structure, avec l'anaphore de « Es war der » (c'était les), transforme encore une fois totalement le vers nervalien, qui repose certes sur une structure binaire, mais surtout sur une syntaxe coordonnée, et non pas juxtaposée, comme dans la version allemande.

² G. de Nerval, *Les Chimères*, op. cit., p. 29 : « j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron ».

³ P. Celan et G. Celan-Lestrangé, *Correspondances*, t. II, éditée et commentée par B. Badiou, avec le concours d'E. Celan, Le Seuil, 2001, p. 506.

l'obscur » (« Dunkles zu sagen »¹) et en prose dans le *Fragment d'Anna et Malina*²). Si pour Françoise Rétif il y a dialogue entre ces deux grands poètes de langue allemande³, le personnage d'Orphée cristalliserait cette « rencontre »⁴, en ce que Ingeborg Bachmann réfléchit autour du personnage d'Orphée (mais aussi à la place d'Eurydice dans le poème), et en ce que Celan répond à ces interrogations, dans un poème comme « Corona », en passant délibérément le chanfreu thrace sous silence. Celan plonge Orphée dans l'obscur qui fascine tant Ingeborg Bachmann, mais cette fois le personnage est totalement happé par les ténèbres, sans en remonter. Orphée absent ne peut revenir de l'Hadès innommé, car innommable, il reste alors enfermé dans le silence qui pèse sur lui. Celan devient un alchimiste du silence, et non plus du son, notamment dans « Chymique » (« Chymisch »⁵) : « Se taire, comme de l'or cuit » (« Schweigen, wie Gold gekocht »⁶).

Dans *Renverse du souffle*, le chanteur à la « lèvre privée du droit à la parole » (« Entmündigte Lippe »⁷) est ainsi frappé de mutisme, tandis que dans *Voix*, il s'étouffe avec ces « deux / bouches qu'a silence saturées » (« zwei / Mundvoll Schweigen »⁸). Le chant se dégrade alors en parole, qui elle-même déclenche une sensation désagréable,

¹ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

² F. Rétif, « Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée », op. cit. (Pas de pagination) : « Dans le texte antérieur, si étonnant, du fragment d'Anna, l'héroïne est plus ambiguë encore : Anna, en effet, comme Orphée, par deux fois victorieuse franchit le fleuve. Mais Anna est également victime du serpent : Anna est Eurydice et Anna est Orphée. [...] il faut lire le fragment de ce premier roman comme la première tentative de mettre en mots "la venue à l'écriture" dans tout ce qu'elle a de problématique pour une femme à l'époque et dans la situation d'Ingeborg Bachmann : comment tenter de réconcilier, en Anna, non seulement les traditions gréco-romaine et hébraïque, mais aussi l'amour (Eurydice), la poésie (Orphée) et la loi (Moïse) ? Il s'agit de créer en quelque sorte un personnage fondateur, une grande mère primitive (le choix du nom Anna n'est pas un hasard), incarnation d'une création au féminin susceptible d'assumer et de prolonger les héritages masculins, ou au moins certains d'entre eux, c'est-à-dire de concilier l'inconciliable tout en rejetant l'inacceptable, le père maudit. Tentative titanessque, prométhéenne (!) vouée, on l'a dit, à l'échec. »

³ J. Bollack, dans *Poésie contre poésie* (op. cit., p. 221), parle lui de « mutuelle pénétration des langages ». F. Rétif, « Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée », op. cit. : « Ingeborg Bachmann attribuera cette fonction récurrente de souvenir et variation avec une insistance particulière à trois vers de « Corona » (*Gedichte in zwei Bänden*, op. cit., p. 37) : "nous nous disons de l'obscur" ("Wir sagen uns Dunkles"), "il est temps que la pierre se résolve enfin à fleurir" ("Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt") et "il est temps que le temps advienne" ("Es ist Zeit, daß es Zeit wird"). Le lien qui unit ce poème et en particulier le vers "nous nous disons de l'obscur" au poème ultérieur d'Ingeborg Bachmann *De l'obscur à dire* (*Dunkles zu sagen*) (1952) a déjà été étudié. [...] on y voit se nouer les éléments d'un premier dialogue poétique autour du terme "obscur". Du côté d'Ingeborg Bachmann : "Je verrai ce qu'il y a de plus obscur", écrit-elle dans le fragment, annonçant une thématique qu'elle reprendra dans un discours de 1959, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (*On peut exiger de l'homme qu'il affronte la vérité*), et "il n'y a pas le temps, car il est temps...". Quant à Celan, on ne peut penser qu'il ait ignoré qu'Orphée est "le ténébreux" qui se languit de "La fleur qui plaisait tant à (son) cœur désolé" (Nerval), ni le fait qu'il réussisse à émouvoir les animaux et même les pierres, ainsi que le conte la légende. Toutefois le poème *Corona* se garde de faire directement allusion au mythe. »

⁴ F. Rétif, « Entre ombre et lumière : Ingeborg Bachmann, Paul Celan et le mythe d'Orphée », op. cit. : « les textes s'interpellent, se répondent, tout en gardant leur spécificité ; le dialogue structure la création, et la création relance le dialogue. »

⁵ P. Celan, *Strette*, op. cit., p. 126-127.

⁶ Ibid.

⁷ P. Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 54-55.

⁸ P. Celan, *Strette*, op. cit., p. 22-23.

comme dans l'*Entretien sur la montagne* : « Quelle démangeaison de parler ! Au point d'en avoir, à cette heure même, comme la langue incertaine contre les dents se presse et que la lèvre s'arrondit peu, chose encore à se dire ! »¹ La parole provoque une sorte d'inflammation corporelle, mettant en jeu « la langue », « les dents » et « la lèvre », qui explose dans l'emploi de l'exclamation. Le rejet de la « langue incertaine », paradoxal puisque le texte s'écrit sous nos yeux, pose la question de ce qui reste à dire ou à écrire. Dans *Voix*, le sujet lyrique refuse même la possibilité de cette voix qu'il explore dans cette section :

<i>Keine</i>	<i>Pas une</i>
<i>Stimme – ein</i>	<i>voix - un</i>
<i>Spätgeräusch, [...]</i>	<i>murmure, tard, [...]</i> ²

Niée dès le début de la strophe, mise en valeur par l'enjambement et l'italique (le reste du poème est retranscrit selon cette typographie), la voix se trouve être mise à distance, comme étrangère³ au reste du texte, notamment par l'emploi du tiret. Le lecteur assiste alors à une opération d'assourdissement, puisque le chant plonge dans le bruit, le *Geräusch* qui referme le poème. Dans une poétique qui refuse l'éclat et la mélodie, la réduction de la voix appuie la disparition d'Orphée. Comment pourrait-il apparaître dans une œuvre où le poème (« Gedicht ») est nié (« Genicht »), « en de sombres temps » (« in dunklen Zeiten »⁴), dans un univers où « Mutisme et surdité s'installent / derrière les yeux » (« Es wird stumm, es wird taub / hinter den Augen »⁵) ? Celan perçoit un profond amûissement du monde, où les correspondances telles qu'avaient pu les décrire Baudelaire se perdent dans les « odeurs d'automne, muettes » (« Stumme Herbstgerüche »⁶). Chez lui l'horreur de la Shoah se cristallise dans ce « silence, cuit comme de l'or » (« Schweigen, wie Gold gekocht »⁷), « tous ces noms, brûlés / avec elle » (« Alle die Namen, alle die mit- / verbrannten »⁸). Le dire ne

¹ *Ibid.*, p. 173.

² *Ibid.*, p. 16-17.

³ Le concept d'*étrangeté* du poète vis-à-vis de sa propre langue a été particulièrement étudié, notamment par Steiner, dans *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* (Paris, Albin Michel, 1978), qui parle « d'étrangeté bénéfique » (p. 359), pour désigner ce processus étonnant de re-sémantisation de la langue allemande par Celan, qui parle couramment sept autres langues et qui « a la possibilité de l'arborer avec un détachement clinique, comme un matériau brut » (*Ibid.*). Il précise : « Sa propre poésie est, dans sa totalité, traduction en allemand » (*Ibid.*). Dans son article sur la traduction chez Celan, Nouss, qui cite aussi Steiner, précise que cette dimension est aussi présente chez un auteur comme Proust, dans son *Contre Sainte-Beuve*, qui annonce : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (Proust, cité par A. Nouss dans « La Ruine de Babel », *op. cit.*, p. 25).

⁴ P. Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 44-45. Il s'agit d'une épigraphe de Heine, qui s'élève chez Celan en prophète annonçant la catastrophe à venir.

⁵ *Ibid.*, p. 26-27.

⁶ *Ibid.*, p. 32-33.

⁷ *Ibid.*, p. 40-41.

⁸ *Ibid.*

peut plus s'épanouir, il tend à disparaître : « comme ta parole, passant ici, mourait » (« wie dein Wort hier vorbeistarb »¹). Comment écrire quand le sujet lyrique ne sait plus désigner, mettre un mot sur un être, une chose, un concept ? Celan déplore : « Il n'a, comme toi, pas de nom » (« Es hat, wie du, keinen Namen »²).

Dans « Trinité, quadrinité » (« Selbdritt, selbviert »³), Celan évoque alors « la bouche, avec son silence, / avec les mots qui se refusent » (« dem Mund, mit seinem Schweigen, / mit den Worten, die sich weigern »⁴). La montée du silence dans ce texte qui se répète (avec la reprise des deux premiers vers à la fin du poème : « Menthe crépue, menthe, crépue, / poussant devant la maison » ; « Krauseminze, Minze, krause, / vor dem Haus hier, vor dem Hause »⁵) voit ainsi s'installer l'absence de signification, dans un mouvement descendant qui évoque « les proches crépuscules » (« den nahen Untergängen »⁶). Le poète ne sait plus ce qu'il écrit ou dit, jusqu'à l'interrogation :

ich singe –	je chante –
was singe ich?	je chante quoi ? ⁷

Chez lui, la crise du langage est surtout liée à l'impossibilité que crée le nazisme vis-à-vis de la « langue des bourreaux et des victimes »⁸. Il demande alors, sans obtenir de réponse⁹, notamment à la fin de « Avec toutes les pensées » (« Mit allen Gedanken »¹⁰) :

[...] wars nicht, wars nicht Gestalt und von uns her, wars nicht so gut wie eine Name?	[...] n'était-ce pas, n'était-ce pas forme et sortie de nous, n'était-ce pas Pour ainsi dire un nom ? ¹¹
---	--

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 60-61.

³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ P. Celan, *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 130-131.

⁸ A. Nouss, « La Ruine de Babel : traduction et poésie chez Celan », *op. cit.*, p. 20. J. Bollock, *Poésie contre poésie*, *op. cit.*, p. 150 : « Le passé a été anéanti, et avec lui la possibilité d'une célébration où la mort et la vie étaient pareillement maîtrisées sous le signe de l'Un primordial. »

⁹ Dans son *Discours de Brême*, Celan annonce d'ailleurs que la langue allemande se caractérise par ce silence, puisqu'elle « dut alors traverser son propre manque de réponse, dut traverser un mutisme effroyable, traverser les mille ténèbres des discours meurtriers » (dans *Poèmes*, Le Muy, Editions Unes, traduction de J.E. Jackson, p. 16).

¹⁰ P. Celan, *La Rose de personne*, *op. cit.*, p. 28-29.

¹¹ *Ibid.*

La tournure interrogative met en valeur les hésitations du sujet poétique, son incertitude. La répétition anaphorique de « wars nicht », dans les trois vers de cette citation, souligne quant à elle l'impossibilité de trouver un sens à l'*être*. Cette absurdité de la langue, cette absence de signification, font de la poésie de Celan un lieu où tout espoir d'être un jour compris disparaît, puisque la langue a égaré sa dimension communicative. Dans « A la pointe acérée » (en français dans le texte), le sujet lyrique est enfin représenté sur des « Chemins vers là-bas » (« Wege dorthin »¹), mais il demande : « vers où ? » (« wonach ? »²). La réponse, cette fois, existe : « Vers / le non-répétable » (« Nach / dem Unwiederholbaren »³). Celan refuse la répétition, qui manifeste une crise profonde du langage : *ce que l'on ne peut répéter*, c'est découvrir le secret de la destruction systématique, c'est se heurter à la difficulté à dire, à cette étroitesse des mots qui ne peuvent saisir l'horreur de ce qui a été vécu, et c'est aussi faire face à ce sentiment d'incompréhension qui traverse toute la littérature rendant hommage à la mémoire des disparus dans les camps.

Un autre élément qui éloigne Orphée de Celan repose sur la musique. Le nazisme a vidé cet art de sa substance en l'introduisant dans les Enfers modernes que représentèrent les camps de concentration et d'extermination⁴, comme le rappelle Quignard pour qui « La musique depuis la Seconde Guerre mondiale est devenue un son non désiré, une noise, pour reprendre un ancien mot de notre langue »⁵ :

La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. [...] Il faut souligner, au détriment de

¹ *Ibid.*, p. 80-81.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 82-83.

⁴ J-M. Maulpoix précise (*commente Choix de poèmes de Paul Celan*, op. cit., p. 133) : « Que l'on ait pu esthétiser la mort en musique a rendu le lyrisme insupportable dès lors que des êtres humains furent contraints de creuser leur tombe au son d'un orchestre. Les maîtres de la mort sont musiciens. ». *Si c'est un homme* de Primo Levi (Paris, Julliard, traduit par Martine Schruoffenegger) décrit ainsi les activités des prisonniers, au rythme de la musique : « au Lager on devient fou. Il dit que tous les dimanches, il y a des concerts » (*Ibid.*, p. 25) ; « Quand on sort du Lager et qu'on passe devant la fanfare et le poste des SS, on marche en rang par cinq, le calot à la main, les bras au corps, le cou tendu, et qu'on n'a pas le droit de parler » (*Ibid.*, p. 109). La musique conduit dans les Enfers concentrationnaires au silence de ceux qui écoutent sans entendre, marchant au rythme imposé par les SS, « immense troupeau silencieux » (*Ibid.*, p. 127). Elle perd alors tout son sens puisqu'elle orchestre l'Absurde. Le camp est aussi peuplé de chanteurs improbables, dont la chanson a perdu toute humanité, comme celles de ces Grecs à la terrible clairvoyance, qui « continuent à chanter, tapent du pied en cadence et se soulèvent de chansons » (*Ibid.*, p. 77). D'autres chanteurs terrifiants peuplent le Lager, comme « Elias Lindzin, 141 565 » (*Ibid.*, p. 102), qui « tout en avançant à petits pas rapides sur ses jambes courtes et trapues, de sous son fardeau [...] fait des grimaces, il rit, jure, hurle et chante sans répit comme s'il avait des poumons de bronze. [...] il chante, d'une voix de basse pas désagréable, des chansons polonaises et yiddish absolument inconnues » (*Ibid.*, p. 102-103). La description d'Elias confine à l'absurde, juxtaposant ses qualités de chanteur et de buveur, « capable d'avaler six, huit, dix litres de soupe sans vomir et sans avoir la diarrhée » (*Ibid.*, p. 103). Les frontières de l'humanité s'abaissent alors, jusqu'à la monstruosité de celui dont on ne sait plus pourquoi il chante, ni même si ce chant est toujours une mélodie, ou quelque chose de bien plus inquiétant. La musique a perdu sa vocation première de *carmen*.

⁵ P. Quignard, *La Haine de la musique*, op. cit., p. 275.

cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort.¹

Son rapport aux instruments de musique et aux musiciens renvoie à cette réalité. Ainsi, son « trouvère décapité » („enthaupteter Spielmann“²) joue d'un « tambour de mousse » (« Trommel aus Moos »³). La mélodie paraît tout simplement impossible pour un personnage privé de sa tête. Quant à la lyre, elle a totalement disparu, transformée en une percussion peu efficace, fabriquée dans un matériau qui atténue profondément les sons. Le tambour est un instrument que l'on frappe, alors que la lyre est davantage caressée par les doigts du musicien. La violence gagne le texte. Il s'agit très clairement d'une mise à mal de la figure du poète, comme le décrit Maulpoix, évoquant le « contre-lyrisme »⁴ ou encore le « faux lyrisme »⁵ de Celan, qui figure la mise à mort de l'instrument du chantre thrace⁶. Le lyrisme de Celan crie son impossibilité « par référence au lyrisme qui a tué »⁷, celui du Nazisme, il est un « tournant du souffle »⁸. D'ailleurs, l'instrument des dieux se transforme en un « marteau » (« Hammer »⁹) qui « chante / tout cela au timbre du monde » (« all das im Welttakt / besingt »¹⁰) dans *Strette*.

¹ *Ibid.*, p. 215.

² P. Celan, *Le Sable des urnes*, Paris, Gallimard, 1998, traduction de Jean-Pierre Lefèvre.

³ *Ibid.* On retrouve cet instrument dans *Renverse du souffle* : « Le tambour du bateleur / résonne sur le sou de mon cœur » (« Die Gauklertrommel, / von meinem Herzgroschen laut. », *op. cit.*, p. 98-99)

⁴ J-M. Maulpoix, *commente Choix de poèmes de Paul Celan*, *op. cit.*, p. 41. Il évoque plus loin un « travail de destruction ou de défection du chant lyrique » (*Ibid.*, p. 56) ; ou encore dépeint un Celan qui « étrangle le lyrisme » (*Ibid.*, p. 74). Il faudrait préciser qu'il s'agit bien d'un certain lyrisme, et non de tout lyrisme.

⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁶ *Ibid.*, p. 111-112 : « Comment parler en poète après et d'après Auschwitz ? Dans l'œuvre de Paul Celan, cette question confère un caractère expérimental au sujet lyrique qui diffère de poème en poème puisqu'à travers lui la question de la possibilité de l'articulation de la langue est chaque fois à nouveau posée. Loin de se présenter comme un héraut messianique et prophétisant au front touché par le doigt des dieux, le sujet lyrique celanien est celui auquel s'adresse le sujet historique [...]. Voici réunis, comme dans une allégorie, les principaux éléments constitutifs de la situation nouvelle de la poésie après Auschwitz : brutale négation de la « figure » du poète (proprement « décapitée »), assourdissement et étouffement du chant qui parle à présent au plus près de la mort pour se faire autant qu'il le peut sa mémoire. »

⁷ J. Bollack, « Fugue de la mort de Paul Celan », dans Jean Gillibert et Perel Wilgowitz, *L'Ange exterminateur*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1993, p. 151.

⁸ P. Celan, *Le Méridien et autres proses*, *op. cit.*, p. 73.

⁹ P. Celan, *Strette*, *op. cit.*, p. 142-143. Le marteau revient dans *Renverse du souffle*, avec une « Tête de marteau » (« Hammerköpfiges », *op. cit.*, p. 94-95).

¹⁰ *Ibid.*

Les chanteurs sont aussi fortement malmenés, réduits à une « mâchoire / à demi fracassée cassée » (« halbzertrümmerter / Kiefer »¹) de *Renverse du souffle*, « parole [...] démembrée »² pour Bonnefoy :

Dein hohes
Lied, in den harten
Februarfunken verbissener,
halbzertrümmerter
Kiefer.

Ton haut chant
des chants, mâchoire
à demi fracassée
plantée dans la dure
étincelle de février.³

Le chant est ici démantelé, à l'image de cette « mâchoire » qui referme la strophe, par l'enjambement qui sépare l'adjectif épithète de son nom. Celan reprend le terme de « Lied », qui désigne à la fois la musique et la poésie et que l'on retrouvait dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke. Toute la strophe est construite comme une chute, de l'élévation initiale, reprise dans l'adjectif « hohes » (« haut »), au fracas final, avec l'image de cet être incapable de chanter à cause de sa bouche brisée⁴. Malgré cette entrave, le sujet lyrique, dans *Strette*, pourrait écouter, mais son « oreille » (« Ohr »⁵) est coupée (« détranchée », « abgetrennt »⁶). On peut notamment penser à « Tübingen, janvier » (« Tübingen, Jänner »⁷) qui met en scène « un homme » (« ein Mensch »⁸), « avec / la barbe de clarté / des Patriarches » (« mit / dem Lichtbart der / Patriarchen »⁹), dont la voix bute sur les mots :

[...] er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

[...] il
devrait
bégayer seulement, bégayer
toutoutoujours
bégayer.

(„Pallaksch. Pallaksch“)

(« Pallaksch. Pallaksch »)¹⁰

¹ P. Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 144-145.

² Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 304.

³ P. Celan, *Renverse du souffle*, op. cit., p. 144-145.

⁴ On retrouve une autre image de la violence faite au sujet lyrique dans « Give the world » dans *Renverse du souffle* (op. cit., p. 160-161) où la deuxième personne du singulier a « la cervelle entaillée » (« Ins Hirn gehaun »), alors qu'il prononce des « formules » (« Parolen ») et que sa bouche (son « palais », « Gaumen ») l'empêche de parler puisqu'il a « la lèvre silencieuse » (« Der stille Aussatz »).

⁵ P. Celan, *Strette*, op. cit., p. 144-145.

⁶ *Ibid.*

⁷ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 38-39.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Cette figure issue des temps anciens, écho des vers d'Hölderlin qui ouvrent le poème¹, ne se caractérise plus par le chant², mais par un bégayement, avec la répétition du verbe « lallen » (« bégayer »), de l'adverbe « toujours » (« immer ») et de la postposition « zu ». Mais surtout, ces reprises voient sombrer le poème dans l'absence de sens, avec la parenthèse finale. On retrouve ce bégayement dans « L'Écrit » (« Das Geschriebene »³), où le dernier vers voit se répéter le verbe *schimmern* (*briller*) : « en lueur émerge, émerge, émerge ? » (« schimmert auf, schimmert auf, schimmert auf? »⁴). De même, dans « Huhediblu », le vers s'emballe dans le non-sens de la répétition :

Wann, wann blühen, wann, wann blühen die, huhedibluh, huhediblu, ja sie, die September- rosen?	Quand, quand fleurissent, quand, quand fleurissent les, fluerissentles, oui, les roses de septembre ? ⁵
--	--

Le verbe *blühen* (*fleurir*) se dégrade jusqu'à ne plus se ressembler, jusqu'à ce que le sens échappe au lecteur, comme pour figurer l'absence de maîtrise de sa propre langue par le poète. La répétition de l'adverbe *quand* confine à l'absurde, notamment à la strophe suivante où *wann* (*quand*) devient *Wahn* (*délire*), avec cette expression quasiment intraduisible : « Wahnwann »⁶. Le sujet lyrique a perdu la raison, il ne chante plus, sa langue s'étend jusqu'au non-sens, voilà pourquoi Orphée ne pourrait apparaître ici sous sa forme traditionnelle. Dans « Couronné dehors » (« Hinausgekrönt »⁷), le poète et ses acolytes « chant[aient] » (« sangen »⁸), de même que dans « Arbre-aux-lueurs » (« Flimmerbaum »⁹), il

¹ *Ibid.*: « “ein / Rätsel ist Rein- / entsprungenes“ ». Celan retranscrit ici le vers du « Rhin » d'Hölderlin en le brisant par l'enjambement, séparant l'article défini de son nom, mais aussi en démembrant le terme « Reinentsprungenes », qui met en valeur le mot « rein », qui désigne la pureté (principe analysé notamment par Anja Lemke dans U. Wergin et M.J. Schäfer (dir.), *Die Zeitlichkeit des Ethos: poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans*, p. 98).

² Il faut relire Hölderlin pour comprendre le rapport de Celan au chant. Dans « Le Rhin », le vers cité par Celan est suivi par une référence à la mélodie : « Enigme est le pur jaillissement. Même / Le chant ne peut le dévoiler qu'à peine. [...] » (F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, op. cit., p. 644-645, traduction de François Garrigue : « Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch / Der Gesang kaum darf es enthüllen »). Chez Hölderlin déjà, le chant ne permet plus l'illumination, l'accès au savoir, que le poète souligne par l'emploi de la négation. Dans le poème de Celan, le chant est passé sous silence, puisque le vers suivant n'apparaît pas, et surtout la mélodie est brisée par le démembrement du vers d'Hölderlin, notamment par l'emploi de l'enjambement. La référence au bégayement final achève la destruction de la musique par Celan. Ce dernier se place alors en héritier d'Hölderlin, celui qui déjà à son époque remet en cause le pouvoir du chant.

³ P. Celan, *Strette*, op. cit., p. 158-159.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 120-121.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 112-113.

⁸ *Ibid.*, p. 114-115.

⁹ *Ibid.*, p. 50-51.

« chantait » (« sang »¹), avec ce prétérit qui renvoie à un avant incertain, pourtant répété à deux reprises dans ce deuxième poème. Mais le mirage du chant se dissipe dans la dernière strophe, comme souvent dans la poésie de Celan : « Jamais. Aval du monde. Je ne chantais pas. » („Nimmer. Weltabwärts. Ich sang nicht.“²). L’emploi de la négation, à l’initiale du vers d’abord et associée au verbe *singen* (*chanter*) ensuite, annihile toute possibilité de musicalité dans l’espace poétique celanien. D’ailleurs, dans « Où m’est tombé le mot qui était immortel » (« Wohin mir das Wort, das unsterblich war, fiel »³), le souffle, métaphore de la poésie dans tant de textes depuis l’Antiquité, se dégrade jusqu’au degré le plus bas : « Dans la maison de la nuit les rimes, le souffle dans la merde » (« Im Nachthaus die Reime, der Atem im Kot »⁴). Il s’agit là d’une affirmation forte du désenchantement de l’espace poétique, puisque l’inspiration semble perdre son essence. Dans un autre poème, « Fenêtre de hutte » (« Hüttenfenster »⁵), Celan demande alors : « – un souffle ? un nom ? – » (« – ein Atem ? ein Name ? – »⁶). La perte de l’ensemble de ces repères fait du poème un espace à réinventer, loin de la tradition du texte lyrique.

Celan s’intéresse alors surtout à ce qui l’a blessée. Dans un poème comme « Il y avait de la terre en eux » (« Es war Erde in ihnen »), le lecteur découvre les liens à présent endommagés entre le poème, la musique et l’être humain :

Es war Erde in ihnen, und
sie gruben.

Il y avait de la terre en eux, et
ils creusaient.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.

Ils creusaient, creusaient, ainsi
passa leur jour, leur nuit. Ils ne louaient pas Dieu,
qui – entendaient-ils – voulait tout cela,
qui – entendaient-ils – savait tout cela.

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Ils creusaient et n’entendaient plus rien ;
ils ne devinrent pas sages, n’inventèrent pas de chanson,
n’imaginèrent aucune sorte de langue.
Ils creusaient.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

Il vint un calme, il arriva aussi une tempête,
il arriva toutes les mers.
Je creuse, tu creuses, et creuse aussi le vers,
et ce qui chante là-bas dit : ils creusent.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?

Ô un, ô personne, ô toi :
Où ça menait, sinon vers nulle part ?

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 52-53.

³ *Ibid.*, p. 116-117.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 126-127.

⁶ *Ibid.*

O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

Ô tu creuses et je creuse, et je me creuse vers toi,
et à notre doigt s'éveille l'anneau.¹

Ce poème est particulièrement musical dans sa composition, à moins que l'on considère la reprise du verbe *graben* (*creuser*) comme un martèlement². La répétition fonctionne comme un refrain lancinant, à l'image de la douleur de ceux qui en sont le sujet, qu'ils soient singulier ou pluriel (ils, je, tu, « personne », *niemand*). Mais dans ce chant funéraire, rien ne rappelle le *carmen*³ : il n'y a pas d'espoir, ni de métamorphose. Orphée absent ne peut enchanter dans un univers aussi aride, où même le lexique se simplifie au maximum. Il ne reste alors que la répétition stérile d'un même verbe, utilisé à différentes personnes et à différents tiroirs verbaux (le prétérit traduit par un imparfait à valeur itérative et durative dans les deux premiers quatrains, le présent omnitemporel dans les derniers). L'espoir de voir la poésie éclairer cette zone d'ombre qu'est le camp de concentration disparaît d'ailleurs dans l'emploi de ce présent qui fige les mouvements de ces silhouettes fantomatiques. *Creuser*, ce n'est toutefois pas mourir : toute la torture des victimes de l'holocauste repose sur la répétition aberrante d'un même geste. *Mourir* signifierait l'arrêt de la peine, un espoir, en quelque sorte.

Dans ce monde radicalement sombre, un personnage tel qu'Orphée ne trouve évidemment pas sa place. Pourtant, le son et la musique sont mentionnés à plusieurs reprises dans ce poème. Dès la deuxième strophe, tout d'abord, Celan fait référence à l'écoute, avec la répétition de la proposition « so hörten sie » (« entendaient-ils alors »), qui crée un premier rythme dans le texte. Mais l'écoute est niée dès la strophe suivante : « n'entendaient plus rien » (« hörten nichts mehr »). Ensuite, Celan évoque un « chant », en employant le terme de « Lied », très connoté en langue allemande. En effet, si le *Lied* renvoie à la chanson, au sens proprement musical du terme, il fait aussi référence à la poésie, puisqu'il s'agit d'une forme poétique aux traits particulièrement musicaux. Le poème lui-même présente des traits

¹ P. Celan, *La Rose de personne*, op. cit., p. 10-11.

² J-M. Maulpoix demande, à propos de ce poème de Celan : « *Creuser* : ce verbe m'obsède. Est-ce le sens ou la tombe ? » (*Le Poète perplexe*, op. cit., p. 36). Plus loin, il analyse à nouveau l'emploi de ce terme, comme étant symptomatique d'une redéfinition du lyrisme, au-delà de Celan : « Le mouvement escaladant du lyrisme de naguère, tel que par paliers oratoires il conduisait du multiple à l'Un, assemblant, sublimant, s'est inversé en travail de creusement : descente dans les obscurités de la syntaxe, plutôt qu'en envol vers les hauteurs du chant » (*Ibid.*, p. 48).

³ C'est un élément commun avec l'œuvre de Levi où la prière a perdu tout son sens entre les murs d'Auschwitz : « je vois et j'entends le vieux Kuhn en train de prier, à haute voix, le calot sur la tête, balançant violemment le buste. Kuhn remercie Dieu de n'avoir pas été choisi. / Kuhn est fou. Est-ce qu'il ne voit pas, dans la couchette voisine, Beppo le Grec, qui a vingt ans, et qui partira après-demain à la chambre à gaz, qui le sait, et qui reste allongé à regarder fixement l'ampoule, sans rien dire et sans plus penser à rien. Est-ce qu'il ne sait pas, Kuhn, que la prochaine fois ce sera son tour ? Est-ce qu'il ne comprend pas que ce qui a eu lieu aujourd'hui est une abomination qu'aucune prière propitiatoire, aucun pardon, aucune expiation des coupables, rien enfin de ce que l'homme a le pouvoir de faire ne pourra jamais plus réparer ? / Si j'étais Dieu, la prière de Kuhn, je la cracherais par terre » (*Si c'est un homme*, op. cit., p. 138-139). Ce qui scelle l'impossibilité du *carmen*, de l'enchantement dans ces deux œuvres, c'est le « jamais » de Levi, qui répond à la destruction non pas seulement de la confiance en Dieu, mais en le pouvoir du Verbe que représente la prière. Face à l'absurdité brutale qu'incarne le Nazisme, le narrateur de *Si c'est un homme* et le sujet celanien réalisent l'ampleur des dégâts irréversibles causés à la parole, initialement liée au sacré. D'ailleurs, alors qu'il est encore interné, Levi, qui commence à rédiger le brouillon de son témoignage, commente : « j'écris ce que je ne pourrais dire à personne » (*Ibid.*, p. 151). L'écriture devient un moyen de survie (chez Semprun, c'est bien le sens du titre : *L'Écriture ou la vie*), qui réalise l'essentielle distinction entre *écrire* et *dire*, entre *raconter* et *être écouté*. Ce sont ces nuances (qui n'en sont pas) qui affectent le plus Orphée dans la poésie de Celan.

communs avec le Lied : les quatre quatrains, les diverses reprises du verbe *graben*, mais aussi les anaphores qui traversent le texte, notamment celle de « ô », répété quatre fois dans la dernière strophe. Cependant, le Lied est immédiatement nié avec l'emploi du déterminant négatif « kein » (que l'on peut traduire par *aucun* en français). Associé au verbe *erfinden* (*inventer, imaginer*), le non-chant de ceux qui creusent souligne l'asphyxie de la musique dans le texte. Alors qu'Orphée est avant tout un inventeur, lui qui ajoute deux cordes à la lyre d'Apollon, les fantômes de ce poème manifestent une aridité totale quant à la création poétique. Car si on trouve des traces de musicalité, elles sont immédiatement étouffées par le « silence » qui introduit la quatrième strophe : « Il arriva un silence » (« Es kam eine Stille »). Le système de rimes, par exemple, est ainsi totalement irrégulier, au point que l'on peut qualifier ce texte de Lied anti-musical.

D'ailleurs, la seconde mention du chant, dans la quatrième strophe, confirme cette mise à distance de la musique. En effet, Celan transfère le participe présent du verbe *singen* (*chanter*) en un substantif de genre neutre, « das Singende » (« ce qui chante »). Le choix du neutre a son importance : « ce qui chante » n'est pas « celui qui chante », qui pourrait être un avatar d'Orphée ou tout simplement un être humain, pourvu d'un sexe. Il n'y a plus d'humains ici, rien que des silhouettes sans nom, neutres en somme. Le chant se mue alors en parole, avec l'emploi du verbe *sagen* (*dire*). Ce dernier perd ainsi toute fonction signifiante et ne fait que répéter le geste absurde évoqué plus haut : « et ce qui chante là-bas dit : ils creusent » (« und das Singende dort sagt : Sie graben »). La forme cyclique de ce poème, rappelée par la mention de « l'anneau » (« der Ring ») qui le referme, souligne l'impossibilité pour le sujet lyrique, ce moi qui apparaît dans la quatrième et la cinquième strophe (« Je creuse », « ich grabe », répété trois fois), de dépasser le destin imposé par les Nazis à tout un peuple voué à la tombe (*das Grab*, de la même famille que *graben*, *creuser*). Le *carmen* ne permet plus dans ces conditions d'élever l'être, il ne reste que « la terre » (« das Erde ») comme issue.

II. La catastrophe à venir

Celan est tout de même à part, à la limite de notre corpus, car l'absence d'Orphée dans son œuvre nous conduit à le mettre en quelque sorte à l'écart. On peut cependant se demander, à présent, en quoi ces événements affectent le personnage non pas en le faisant nécessairement disparaître, mais en posant de nouvelles questions et ce dès la première guerre mondiale. Dans *En miroir*, Jouve rappelle l'importance de la guerre dans l'évolution de la poésie du siècle : « Les événements historiques peuvent avoir une signification intime. La cassure qu'ils opèrent peut être ressentie personnellement. La guerre de 1914-1918, au moment de ma trentième année, acheva de me dérouter »¹. La faillite du *carmen* prend une dimension particulière au vingtième siècle, notamment en écho avec les deux grands

¹ P-J. Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 27. Plus loin, il évoque les deux guerres mondiales comme étant « l'une et l'autre épreuve » (*Ibid.*, p. 87).

événements historiques qui bouleversent l'Europe des années dix et quarante, les deux guerres mondiales, qui révèlent une crise tant humaine que philosophique, mais aussi poétique.

1. Le sentiment de la catastrophe

Rilke, dans une lettre adressée au baron Thankmar von Münchhausen en juin 1915, s'interroge ainsi sur la place de la poésie et des arts dans le bouleversement que représente le premier conflit mondial :

Le fait que de si grandes choses se manifestent et durent peut-il le moins du monde atténuer la souffrance de constater qu'il a fallu ce désordre, ce désarroi profond, tout le bruit et le trouble de ce destin provoqué, qu'il a fallu très précisément cette abomination sans mélange pour produire, de force, des preuves de cœur, de dévouement et de grandeur ? Alors que nous, les arts, le théâtre, nous sommes montrés incapables de rien produire, de rien mûrir, chez ces mêmes êtres, incapables d'en transformer un seul. Notre métier a-t-il un autre but que de susciter, sous une forme pure, grande et libre, des occasions de transmutation ; l'avons-nous donc fait si mal, si à moitié, de façon si peu convaincue et convaincante ? Voilà ce qui est souffrance, question, depuis bientôt un an, et devoir : de le faire plus intensément, plus implacablement. Comment ?¹

Les interrogations de Rilke restent sans réponse. Ce constat d'une faillite de l'art, des intellectuels aussi, leur incapacité à prévenir de l'horreur, résonne comme l'échec le plus cuisant auquel la poésie doit faire face à cette période. Le poète est alors « accabl[é] et marqu[é] du sceau d'une époque »², « notre malheureuse époque »³. Orphée, qui incarnait le pouvoir du genre sur le monde, a alors perdu sa toute-puissance, et Rilke pose même la question de l'utilité de l'écriture : « nul livre, pas plus qu'aucune exhortation, ne peut quoi que ce soit de décisif »⁴. Ce sentiment d'une profonde inutilité le poursuit tout au long de la guerre :

Ne semble-t-il pas que, pliant depuis plusieurs années sous la conscience des calamités qui l'accablent, on devrait parvenir enfin quelque part où des hommes, à genoux, crient – cela je le comprendrais, je me précipiterais vers eux et j'aurais alors le droit d'avoir *mon* cri sous la protection des leurs. Participer à l'épreuve signifie ici, à l'arrière, lire les journaux – se gaver de l'équivoque pseudo-actualité qu'ils accumulent tous les jours et ne pouvoir finalement penser la souffrance et le souci que dans la traduction qu'ils imposent à tous. Si terrible que soit la guerre elle-même, il me semble plus effrayant encore que sa pression n'ait contribué nulle part à

¹ R.M. Rilke, *Correspondance*, t. III, *op. cit.*, p. 369.

² *Ibid.*, p. 370.

³ *Ibid.*, p. 400.

⁴ *Ibid.*, p. 484. Rilke précise que le pouvoir ne réside pas dans le locuteur mais dans l'interlocuteur : « si celui qu'il atteint n'a pas été préparé par de l'imprévisible à l'accueillir, à l'assimiler plus profondément » (*Ibid.*). Tout repose donc non sur le poète, mais sur son lecteur, scellant la fin d'un rêve, celui d'une poésie toute-puissante.

rendre l'homme plus connaissable, à le pousser, individu ou masse, contre Dieu, comme l'ont pu autrefois les grandes calamités.¹

Le risque le plus grand du premier conflit reste pour Rilke d'ordre ontologique. La méconnaissance, voilà ce qui menace l'homme, au point de le perdre dans « un verbiage irresponsable »² qui sépare irrémédiablement le poète du reste du monde, lui qui pourtant y attache tant d'importance. Rilke demande alors à l'une de ses connaissances de lui trouver une retraite à la campagne : la solitude comme réponse au trop plein de paroles vides des journaux.

Ce constat sera aussi formulé de l'autre côté des tranchées, en France, par Valéry. Dans *Nécessité de la poésie*, il évoque des souvenirs de jeunesse, liés à la fin du charme et à la mort des dieux :

En effet, à ce moment-là, régnait une sorte de désenchantement des théories philosophiques, un dédain des promesses de la science, qui avaient été fort mal interprétées par nos prédécesseurs et aînés, qui étaient les écrivains réalistes et naturalistes. Les religions avaient subi les assauts de la critique philologique et philosophique. La métaphysique semblait exterminée par les analyses de Kant. Il y avait devant nous une sorte de page blanche et vide, et nous ne pouvions y inscrire qu'une seule affirmation. Celle-ci nous paraissait inébranlable, n'étant fondée ni sur une tradition qu'on peut toujours contester, ni sur une science dont on peut toujours critiquer les généralisations, ni sur les textes qui s'interprètent comme l'on veut, ni sur des raisonnements philosophiques qui ne vivent que d'hypothèses. Notre certitude, c'était notre émotion et notre sensation de la beauté³

En 1927, le constat est plus violent encore, d'autant plus que la Première Guerre mondiale est venue appuyer le sentiment d'avoir traversé une catastrophe :

le temps de notre jeunesse et celui de notre vigueur ne s'est pas évanoui insensiblement et par une altération imperceptible : il a péri d'une mort violente [...] Le monde au sein duquel nous nous sommes formés à la vie et à la pensée est un monde foudroyé. Nous vivons comme nous pouvons dans le désordre de ses ruines, ruines elles-mêmes inachevées, ruines qui menacent ruine, et qui nous entourent de circonstances pesantes et formidables, au milieu desquelles le visage pâissant du passé nous apparaît plus doux et plus délicieux que si le cours indivisible des choses n'eût fait que nous ravir paisiblement quelques dizaines d'années.⁴

¹ *Ibid.*, p. 400-401.

² *Ibid.*, p. 401.

³ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1381.

⁴ *Ibid.*, p. 716.

La violence avec laquelle est frappée la génération de Valéry a détruit l'espace dans lequel cette dernière évolue, à tel point qu'il fait d'ailleurs lui-même face à une crise de l'écriture poétique¹, évoquée dans « Souvenir », où il dénonce la vanité de cette pratique :

Il n'est pas mauvais que certains hommes aient la force d'attacher plus de conséquence et de prix à la détermination d'une lointaine décimale ou de la position d'une virgule, qu'à la nouvelle la plus retentissante, à la catastrophe la plus considérable, ou à leur vie même. [...] Je ne regrette point quatre années passées à tenter chaque jour de résoudre des problèmes de versification très sévères.²

La menace de la « catastrophe », qualifiée d'un superlatif absolu, pèse sur ces « hommes » coupés des réalités du monde : « il arriva que le travail de poésie me fut une manière de me séparer du "monde" »³. Mais le besoin d'une forme d'engagement plus profond du sujet lyrique se fait sentir à différents moments de son œuvre, notamment dans *La Crise de l'Esprit*, qui interroge la place de l'artiste dans le monde nouveau que laisse la Première Guerre mondiale :

La crise militaire est peut-être finie. La crise économique est visible dans toute sa force ; mais la crise intellectuelle, plus subtile, et qui, par sa nature même, prend les apparences les plus trompeuses (puisqu'elle se passe dans le royaume même de la dissimulation), cette crise laisse difficilement saisir son véritable point, sa *phase*. [...] Les faits, pourtant, sont clairs et impitoyables. Il y a des milliers de jeunes écrivains et de jeunes artistes qui sont morts. Il y a l'illusion perdue d'une culture européenne et la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit ; il y a la science, atteinte mortellement dans ses ambitions morales, et comme déshonorée par la cruauté de ses applications ; il y a l'idéalisme, difficilement vainqueur, profondément meurtri, responsable de ses rêves ; le réalisme déçu, battu, accablé de crimes et de fautes ; la convoitise et le renoncement également bafoués ; les croyances confondues dans les camps, croix contre croix, croissant contre croissant ; il y a les sceptiques eux-mêmes désarçonnés par des événements si soudains, si violents, si émouvants, et qui jouent avec nos pensées comme le chat avec la souris, — les sceptiques perdent leurs doutes, les retrouvent, les reperdent, et ne savent plus se servir des mouvements de leur esprit. L'oscillation du navire a été si forte que les lampes les mieux suspendues se sont à la fin renversées.⁴

A partir de cette période, une certaine angoisse plane sur l'Europe : « L'orage vient de finir, et cependant nous sommes inquiets, anxieux, comme si l'orage allait éclater »⁵.

On peut dire que toutes les choses essentielles de ce monde ont été affectées par la guerre, ou plus exactement, par les circonstances de la guerre : L'usure a dévoré

¹ Dans sa « Dernière visite à Mallarmé », Valéry évoque ainsi la rencontre avec ce dernier, à un moment où « la littérature ne m'était presque plus rien. Lire et écrire me pesaient, et je confesse qu'il me reste quelque chose de ce ennui » (*Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 630).

² *Ibid.*, p. 304.

³ *Ibid.*

⁴ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 990-991.

⁵ *Ibid.*, p. 1000.

quelque chose de plus profond que les parties renouvelables de l'être. Vous savez quel trouble est celui de l'économie générale, celui de la politique des Etats, celui de la vie même des individus : la gêne, l'hésitation, l'appréhension universelles. *Mais parmi toutes ces choses blessées est l'Esprit*. L'Esprit est en vérité cruellement atteint ; il se plaint dans le cœur des hommes de l'esprit et se juge tristement. Il doute profondément de soi-même.¹

Valéry demande alors « Mais que voulez-vous que pense un vieil Européen, devant l'état actuel de l'Europe ? »² Dans *La Crise de l'Esprit*, mais aussi sa *Note (l'Européen)*, Valéry et avec lui, de l'autre côté du Rhin, Freud, décrit l'angoisse qui assaille le continent à cette période³.

Alors que Valéry énonce, en 1919, le risque que représente la mise à mal de la culture par la violence des conflits sur le sol européen, exprimant sa crainte de voir le « navire » sombrer après de tels événements, il annonce déjà ce qui fera le fondement du conflit suivant : une profonde crise de la culture, où la pensée, sous quelque forme que ce soit, est anéantie par un régime totalitaire ultraviolent, qui enferme et assassine les intellectuels, à l'image de Desnos qui mourra au camp de Terezin, dans l'actuelle Tchéquie. Le chant d'Orphée s'éteint alors, dans les conditions les plus sordides⁴, car son maintien ne serait qu'un artifice⁵, illusion du charme dans un monde où l'enchantement n'est plus possible. De la première à la seconde guerre mondiale, Valéry, comme d'autres, n'est pas écouté par la communauté internationale. Est-ce le résultat du désenchantement à l'œuvre, qui rend les poètes inaudibles aux oreilles des hommes ? Les mots ont perdu leur portée. Pour les penseurs du début de la deuxième moitié du siècle, les deux conflits mondiaux représentent une rupture dans l'histoire, tant dans la façon de mener les combats, à travers la mécanisation poussée des armées, mais aussi par l'introduction de principes industrialisés de destruction de masse, que dans l'échec du dialogue, de la diplomatie, du compromis, avec la faillite de la Société des Nations créée au

¹ *Ibid.*, p. 1001.

² Cité par S. Bourjea, « Paul Valéry : "L'Europe n'aura pas eu la politique de sa pensée" », dans *Paul Valéry, la Grèce, l'Europe, op. cit.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 31 : « le "Malaise de la civilisation" est grandissant (le texte de Freud date de 1929 et Valéry ne le connaîtra qu'en 1934, dans sa traduction française, mais il s'agit bien de la même angoisse, du même constat d'une "entropie" (Valéry) ou d'une "pulsion de destruction" (Freud), qui accable l'homme européen ».

⁴ La lecture des lettres adressées à Youki lors de sa déportation, ainsi que l'excellent dossier des *Œuvres* de Desnos (op. cit., p. 1280-1287), qui contient d'ailleurs une photographie du poète en tenue de détenu, montre bien l'importance du destin individuel du poète engagé pour les générations suivantes, pour qui l'impuissance du verbe poétique résonne comme un échec insupportable. Eluard, dans l'allocution prononcée le 15 octobre en l'honneur de Desnos, précise : « Desnos a donné sa vie pour ce qu'il avait à dire. Et il avait tant à dire. Il a montré que rien ne pouvait le faire taire. Il a été sur la place publique, sans se soucier des reproches que lui adressaient, de leur tour d'ivoire, les poètes intéressés à ce que la poésie ne soit pas ce ferment de révolte, de vie entière, de liberté qui exalte les hommes quand ils veulent rompre les barrières de l'esclavage et de la mort » (Eluard, cité dans les *Œuvres* de Desnos, op. cit., p. 1289).

⁵ Valéry mettait déjà en garde contre ce risque dans son discours de remerciement à l'Académie Française : « il n'est pas de tradition qui puisse subsister autrement que par artifice dans cette mêlée de nouveautés » (*Œuvres*, I, op. cit., p. 719).

lendemain de la première guerre mondiale¹. Or, au-delà même du constat politique, le monde et plus particulièrement l'Europe, fait alors face à l'impuissance du Verbe, qui a des répercussions en poésie, notamment à l'échelle de nos réécritures. Que reste-t-il aux hommes sinon le silence des morts ? Le silence se complexifie après les deux conflits :

En effet, cette guerre, rupture, césure, changea tout. Coupant l'homme du passé, elle lui ôta sa foi et ses certitudes. Quant à la littérature, elle révéla l'impuissance du langage, langage limité, trop faible, trop abîmé, pour dire le monde qui lui était à présent indicible. Suspendant ce langage, elle exigea, au contraire, la conception d'un nouveau langage « innocent » qui préserverait la mémoire de la catastrophe sans pourtant tomber dans le vice de la banaliser ou profaner. [...] Après 1945, la dimension *esthétique* du silence mallarméen se doubla, tragiquement, d'une dimension *historique*. Après 1945, le silence de Mallarmé n'était plus le même.²

Se pose ainsi à nouveau la question des pouvoirs de la poésie dans le monde. Orphée désincarné, désenchanté, peut-il encore chanter dans l'espace poétique ? Affronter le silence, et à travers lui le risque de l'indicible, c'est alors prendre part à ce mouvement réflexif sur ce que *peut* la poésie contemporaine.

2. Descentes aux Enfers

La guerre représente souvent une descente aux Enfers des Temps modernes, qui trouve sa place dans l'esthétique de certains auteurs de notre corpus. Trakl, par exemple, poète au destin tragique, se dit tourmenté dans un premier temps par de multiples addictions qui trouveront plus tard un terrible écho. Dans une lettre adressée à Karl von Kalmar, datée de septembre 1905, il évoque en effet la prise de drogue et les risques que sa santé encourt s'il poursuit dans cette voie. Le paragraphe se termine sur ces mots terribles : « je vois la catastrophe de trop près »³. Le poète, conscient de la rupture à venir, la *voit*, distinctement. Et son œuvre, si sombre, travaillée en profondeur par la faute et le sang de l'inceste, sera alors rattrapée par cette certitude à laquelle le sujet ne pourra échapper. La catastrophe viendra beaucoup plus tard, sur le champ de bataille, où pour supporter la souffrance et la violence de la guerre Trakl prendra une dose trop importante de substances, le conduisant à la mort.

¹ Voir notamment B. Droz et A. Rowley (*Histoire générale du XXe siècle, Première partie : jusqu'en 1949 I. Déclins européens, op. cit.*) qui évoquent « le mythe du retour à la normale » après le premier conflit (p. 77 et suivantes) ou encore les « fausses solutions » de l'entre-deux-guerres (p. 132-133). Concernant l'échec de la SDN, voir le tome suivant, *II. La naissance du monde contemporain*, notamment la section « Les promesses de l'esprit de Genève » aux pages 15 et suivantes et « Les déboires de la SDN » (p. 83).

² A. de la Motte, *Au-delà du mot, op. cit.*, p. 85.

³ G. Trakl, *Dichtungen und Briefe, op. cit.*, p. 259: „ich sehe die Katastrophe zu nahe“.

Le désenchantement est ainsi appuyé¹ par ces deux conflits. Le bruit des armes automatiques recouvrent la mélodie d'Orphée, comme dans « Grodek » de Trakl, le dernier poème qu'il a rédigé avant de mystérieusement disparaître. Alors qu'il s'occupe d'une centaine de blessés graves après la bataille, sans aucun moyen matériel, le jeune poète écrit :

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.²

Ce soir tonnent les forêts automnales
Des armes mortelles, les plaines dorées
Et les lacs bleus où le soleil
Roule plus sombre ; la nuit embrasse
Les combattants mourants, la plainte sauvage
De leurs bouches brisées.
Mais doucement se rassemblent dans la saulaie
Des nuages rouges habités par un dieu courroucé
Le sang versé, le froid de la lune ;
Toutes les routes débouchent dans la putréfaction noire.
Sous les branches dorées de la nuit et des étoiles
Vacille l'ombre de la soeur à travers le bosquet silencieux
Pour saluer les esprits des héros, les têtes en sang ;
Et doucement tintent dans les roseaux les flûtes sombres de l'automne
Ô deuil plus fier ! vos autels d'airain
L'ardente flamme de l'esprit se nourrit aujourd'hui d'une douleur violente,
La descendance avortée.

Ce texte est fasciné par la montée de la violence, médiatisée par le son. Trakl utilise le même verbe que dans « Les Trois étangs à Hellbrunn », où il évoquait Orphée : *tönen* (*résonner*;

¹ H. Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 40-41 : « Ce que cette obscurité avait d'effrayant c'était son silence et non la rupture dans la tradition » ; p. 183 : « La crise du monde d'aujourd'hui est essentiellement politique, et [...] le fameux « déclin de l'Occident » consiste essentiellement dans le déclin de la trinité romaine de la religion, de la tradition et de l'autorité, et dans la dégradation concomitante des fondations spécifiquement romaines du domaine politique, alors les révolutions de l'époque moderne apparaissent comme des tentatives gigantesques pour réparer ces fondations, pour renouer le fil rompu par la tradition, et pour rétablir, en fondant de nouveaux corps politiques, ce qui pendant tant de siècles a donné aux affaires des hommes dignité et grandeur ».

² G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, op. cit., p. 94.

tinter, traduit dans « Grodek » par *tonner* pour rendre compte de la violence des combats). Mais la mélodie enchanteresse a évacué le texte, remplacée par un chant de deuil sans espoir de voir remonter les morts des Enfers où ils ont été plongés. Les « flûtes sombres » (« die dunklen Flöten ») ne permettent pas d'ouvrir les portes du royaume de l'Hadès ni d'en revenir. Les motifs récurrents de son œuvre se dessinent dans ce tableau apocalyptique : les forêts, les lacs, l'automne, les branches, les flûtes. Orphée a disparu, il a été remplacé par « les armes mortelles » (« tödlichen Waffen ») au deuxième vers. Comment pourrait-il chanter, puisque les soldats ont même « leurs bouches brisées » (« Ihrer zerbrochenen Mänder ») ? Trakl devient alors le *témoin*¹ d'un moment historique d'une rare violence, qui entre en écho avec sa poésie, qui bien avant la bataille de Grodek, était déjà particulièrement sombre, éprouvant comme le sentiment prophétique de la catastrophe à venir².

Génération sacrifiée, « très infortunée »³, « au cœur d'une catastrophe qui lui était étrangère »⁴ (c'est le sens du dernier vers de Trakl, lui qui évoque cette génération *qui n'est pas née*, « ungeboren »), les poètes combattants de la première et de la seconde guerre lèvent le voile sur l'obscurité angoissante qui recouvrira par la suite un certain nombre d'œuvres, que l'on pense par exemple à celle de Jouve, qui après-guerre ne retient du mythe d'Orphée que la mort d'Eurydice et celle du chanteur thrace, réduisant le personnage à un élan vers la disparition. Un espoir vient comme de s'éteindre sur le paysage poétique de langue française et allemande, la seule foi qui se maintenait, le pouvoir de l'art sur le monde. Sa poésie vient alors se briser dans « la ténèbre infiltrée sacrifiée »⁵ :

Pitié pour le dieu nu qui meurt dans nos ténèbres

¹ Pour E. Williams, « A travers les horribles conséquences de la bataille qui se déroula près de la ville de Grodek, il fut le témoin de ce qui a dû lui paraître être l'horrible vérité de sa poésie de mort, ruine et déclin » (« In the gruesome aftermath of a battle near the town of Grodek, he witnessed what must have seemed the horrific truth of his poetry of death, doom and decline », dans *The Dark Flutes of Fall, Critical Essays on Georg Trakl*, éd. E. Williams, Camden House, Colombia, 1991). De même, pour G. Vincent, l'œuvre de Trakl constitue « le point de rencontre de la poésie la plus haute et de la catastrophe la plus sombre. [...] Trakl meurt juste après avoir été rejoint sur le champ de bataille de Grodek par l'insoutenable vision que toute son œuvre annonçait : l'agonie de l'homme dans le silence d'une nature plombée » (Gérard Vincent, *Sous le soleil noir du temps – Trakl, Mandelstam, Celan*, Lausanne, Editions l'Age d'homme – Le Bruit du temps, 1991, p. 12 et 14).

² Dans une lettre adressée à Karl von Kalmar de septembre 1905, Trakl évoque ainsi ses problèmes de drogue : « Malheureusement, pour traiter la fatigue nerveuse qui était revenue, j'ai retrouvé refuge dans le chloroforme. L'effet fut terrifiant. Depuis huit jours, je souffre – mes nerfs sont déchirés. Mais je résiste à la tentation de m'apaiser à nouveau par ce genre de biais, car je vois la catastrophe venir. » („Um über die nachträgliche Abspannung der Nerven hinwegzukommen habe ich leider wieder zum Chloroform meine Zuflucht genommen. Die Wirkung war furchtbar. Seit acht Tagen leide ich daran – meine Nerven sind zum Zerreißen. Aber ich widerstehe der Versuchung, mich durch solche Mittel wieder zu beruhigen, denn ich sehe die Katastrophe zu nahe.“). Cette « catastrophe à venir », c'est l'impuissance du poète à lutter contre l'enfer de la drogue, cette « césure terrifiante » (Adrien Finck, *Georg Trakl, essai d'interprétation*, op. cit., p. 104) qui le voit descendre progressivement « aux profondeurs » dans des poèmes tels que « Dans l'obscur » (« Im Dunkel »), « L'Apocalypse et la descente » (« Offenbarung und Untergang ») ou encore « La Descente » (« Untergang »).

³ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 1000 : « Nous sommes une génération très infortunée à laquelle est échu de voir coïncider le moment de son passage dans la vie avec l'arrivée de ces grands et effrayants événements dont la résonance emplira toute notre vie ».

⁴ R.M. Rilke, *Correspondance*, t. III, op. cit., p. 373. Dans cette lettre à Hélène von Nostitz du 12 juillet 1915, Rilke évoque la mort de Trakl.

⁵ P.-J. Jouve, « Ténèbres », dans *Dans les années profondes*, op. cit., p. 138.

Non point de pitié
Pour celui qui voulut la chair de nos ténèbres
Et nous retourner de péché en ténèbres
Plus de ténèbres ajoutées ! et nous reporter
Par un flot de sang de supplice ajouté
Nous ranimer à la minute des ténèbres
Pour qu'en lui la ténèbre infiltrée sacrifiée
Se change, mort des vers dans le labeur du cœur,
En jour, dans un azur que notre âme ne sait
Car nous n'avons que mort pour véritable azur.¹

La mort du dieu au premier vers est mise en valeur par la reprise du terme « ténèbres », répété tout au long du poème jusqu'à la « mort des vers ». Dans ce texte particulièrement morbide, notamment dans la pointe que constitue le dernier vers, Jouve enferme le destin de l'homme dans sa finitude, sans espoir possible, comme le souligne l'emploi de la négation exceptive. Comme dans *En miroir*, Jouve fait de la mort le « sens de la fin »², seule limite de l'humain³

L'horizon de l'homme s'est soudainement obscurcit, lui qui pourtant avait été plongée dans la lumière au cours des siècles. Touché de plein fouet par le sentiment d'une catastrophe à venir, Orphée avance vers l'ombre :

La catastrophe la pire de la civilisation est à cette heure possible parce qu'elle se tient dans l'homme, mystérieusement agissante, rationalisée, enfin d'autant plus menaçante que l'homme sait qu'elle répond à une pulsion de mort déposée en lui.⁴

Les conflits modernes le rattrapent alors dans son incapacité à dépasser le seuil de la disparition. Chez Jouve, Orphée ne peut alors plus qu'être « agonisant »⁵, en proie à une mélodie qui se déchire au son des « cordes brisées »⁶ de la lyre. On peut alors se demander avec Finck

où se situe la normalité : du côté de ceux qui supportent et qui parviennent même à justifier les atrocités du genre de celles que Trakl a vécues à Grodek, ou du côté de ceux qui deviennent « fous », qui succombent sous le choc de l'inhumain ?⁷

En cela, il semble que des poètes comme Trakl, Jouve, Apollinaire ou Desnos expérimentent la descente aux Enfers d'Orphée : le choc de la guerre les renvoie aux limites de l'art, mais

¹ *Ibid.*, p. 137-138.

² P.-J. Jouve, *En miroir*, *op. cit.*, p. 102.

³ *Ibid.* : « il n'y a qu'une limite : elle est représentée par la mort ».

⁴ P.-J. Jouve, *Sueur de sang*, dans *Poésie*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 129.

⁵ *Ibid.*, « Orphée agonisant », p. 156.

⁶ *Ibid.*, « Orphée », p. 155.

⁷ A. Finck, *Georg Trakl*, *op. cit.*, p. 165.

aussi de l'humain. Pour Jouve, d'ailleurs, « l'angoisse moderne [est] parvenue à un degré insupportable »¹. Serait-il du devoir de la poésie d'apaiser cette angoisse ?

Pour Mathieu Bénézet, « le message est dévasté »² :

On ne voit rien Orphée XII 96 Mille fenêtres
mille portes sont aveuglées lumière renoncée
le message est dévasté
incorporé à l'espère humaine le message est dévasté
à partir d'une simple cause mécanique
dans la terminologie le message est dévasté³

Dans *Orphée, imprécation*, la négation envahit le texte, avec dans un premier temps la destruction de la vue (« On ne voit rien », « aveuglées »), mais surtout par la suite c'est la parole qui est affectée, avec l'emploi répété du verbe *dévaster* et du nom « message », qui insiste sur la dimension communicative du langage, ici défectueuse. En effet, « personne ne te croît »⁴ :

[...] Bouche autorisant à peine de respirer
Bouche démesurée close dans la nuit plus
Personne ne te croît
Et le vacarme étouffé
Orphée 5 XII 96 comme une preuve la phrase vide du monde
Nos vies sans poésie ont cessé de respirer⁵

La bouche, organe du chant que l'on retrouve ailleurs dans les réécritures de notre corpus, notamment chez Apollinaire et Rilke, est à présent entravée par l'emploi de « à peine » et de « close ». Orphée bascule alors dans le silence, avec la négation du verbe *croire*, qui rencontre l'amuïssement du son, le « vacarme » du quatrième vers. La bouche est dans cet extrait associé à la respiration du chanteur, avec la reprise du verbe *respirer*, d'abord atténué (« à peine »), puis nié par le verbe *cesser* au dernier vers. Comment serait-il encore possible de chanter ? Quelques vers plus loin, le constat est sans appel : les morts apparaissent « au jour stérile »⁶.

¹ P.-J. Jouve, *En miroir*, op. cit., p. 17.

² M. Bénézet, *Orphée, imprécation*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

La violence s'installe sur le texte face aux multiples questions qui sont posées, en italique, « *Mais pourquoi faire ?* »¹, « *Est-ce trop tôt ?* »², « *Est-ce trop tard ?* »³ : « toi-même Orphée reçois l'ordure / O Musée décomposé »⁴. Il exprime une certaine vanité dire, à témoigner de la mort des autres et de leur passage sur terre, que symbolisent la tombe et le cénotaphe :

Orphée 22 XII 96 Regarde Vois une tombe
un cénotaphe le plus ancien souvenir de la colonne humaine
*Mais pourquoi faire ?*⁵

L'interrogation révèle l'inutilité de la célébration. Que peut encore nous révéler le poète s'il n'est plus le seul à avoir vu l'horreur ? Il évoque alors « un homme sans mémoire »⁶, soldat français :

Orphée 17 II 97 Je vomis le retour d'un homme sans mémoire
mon père
de la Seconde Guerre mondiale Le retour
d'un homme sans mémoire mon père
de la guerre d'Algérie (les oasis purpurines ! la
belle affaire ! [...])⁷

Les souvenirs de l'enfant viennent se superposer à l'évocation d'Orphée (*imprécation* nous dit le titre de l'œuvre, donc appel à la colère qui se dit ici dans les exclamations⁸) pour souligner en quoi le texte est perméable aux événements que traverse le siècle et cette « génération [qui] / naissait des cendres / d'un cerveau sans histoire »⁹. Chez Mathieu Bénézet, cette impossibilité à dire se tient dans « l'amitié exterminée »¹⁰, première allusion à la Shoah dans l'utilisation de l'adjectif, qui vient se confirmer dans la citation des *Tragiques* d'Agrrippa

¹ M. Bénézet, *Orphée, imprécation, op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ M. Bénézet, *Orphée, imprécation, op. cit.*, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

⁸ *TLFI* : « Prière solennelle appelant (sur l'ennemi, le coupable) la colère des divinités infernales (spécialement des furies) ».

⁹ M. Bénézet, *Orphée, imprécation, op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*

d'Aubigné : « et l'holocauste en cendre »¹. Dans les derniers vers d'*Orphée, imprécation*, le poète met en rapport l'emploi de la négation et du verbe *pouvoir* avec l'entreprise d'extermination nazie :

« mais je ne peux pas chanter comme j'ai chanté »
je ne peux pas
je ne puis pleurer Orphée autant que j'ai de pleurs
je ne peux²

Les Enfers se sont transformés en une réalité tangible, ici et maintenant, qui affecte en profondeur l'écriture poétique : ce sont les champs de bataille de Verdun, ce constat que formule Apollinaire à Madeleine, alors qu'il lui écrit du front : « En réalité, aucun écrivain ne pourra dire la simple horreur, la mystérieuse vie de la tranchée »³. Ce sont les baraquements de Bergen-Belsen, les fours de Birkenau. On y écoute alors un chant funèbre, d'outre-tombe :

C'était la mort qui chantonnait, sans doute, quelque part au milieu de
l'amoncellement de cadavres. La vie de la mort, en somme, qui se faisait entendre.
L'agonie de la mort, sa présence rayonnante et funèbrement loquace.⁴

Ce sont aussi les vers de Dante dont se rappelle Primo Levi avec acharnement au chapitre onze de *Si c'est un homme*, le chant d'Ulysse qui s'impose à lui⁵ précisément parce que ce chant est celui des Enfers, ce lieu terrible où il se trouve et où le *contrappasso* dantien⁶ fait écho aux « vingt-cinq coups de cravache »⁷ que recevra l'un de ses camarades. Primo récite alors, comme ses aînés, devenant aède des Enfers modernes pour son compagnon d'infortune alsacien :

Jean est tout ouïe, et je commence lentement, avec application :

“Lo maggior corno della fiamma antica
Comincio a crollarsi mormorando,
Pur come quella cui vento affatica.
Indi, la cima in qua e in là menando
Come fosse la lingua che parlasse
Mise fuori la voce, e disse: Quando...”

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 20-21.

³ G. Apollinaire, *Lettres à Madeleine Tendre comme le souvenir*, op. cit., p. 361.

⁴ J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Folio, 1994, p. 44.

⁵ P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 119 : « ... Le chant d'Ulysse. A savoir comment et pourquoi cela m'est venu à l'esprit : mais nous n'avons pas le temps de choisir, cette heure n'est déjà plus une heure ».

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 116.

Là je m'arrête et essaie de traduire. Un désastre : pauvre Dante et pauvre français ! Tout de même l'expérience ne s'annonce pas trop mal : Jean admire la bizarre similitude de la langue et me suggère le terme approprié pour rendre « antica ».¹

Scène irréelle de récitation et de traduction de haute volée dans l'espace concentrationnaire : alors que les deux protagonistes marchent pour aller chercher leur soupe quotidienne, la poésie fait intrusion dans cet univers brutal, comme une illumination. Plus loin Levi cite ces vers : « Considerate la vostra semenza / Fatti non foste a viver come bruti / Ma per seguir virtute e conoscenza »², traduits ainsi « Considérez votre origine : Vous n'avez pas été faits pour vivre comme des brutes, Mais pour ensuivre et science et vertu »³. La poésie révèle l'humanité des deux hommes, dans un élan qui a valeur de transport : « L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis »⁴. Si les mots lui échappent parfois, Levi parvient à retrouver le fil des vers de Dante. Dans ce texte si épuré qui rend compte de la violence quotidienne faite aux prisonniers⁵, l'introduction de la poésie peut surprendre, et pourtant on retrouve le même recours désespéré au poème dans *L'Ecriture ou la vie* de Semprun, qui décrit la mort d'un professeur à Buchenwald :

[...] il a soudain ouvert les yeux. La détresse immonde, la honte de son corps en déliquescence y était lisibles. Mais aussi une flamme de dignité, d'humanité vaincue mais inentamée. La lueur immortelle d'un regard qui constate l'approche de la mort, qui sait à quoi s'en tenir, qui en a fait le tour, qui en mesure face à face les risques et les enjeux, librement : souverainement.

Alors, dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit.

Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre..

Le regard de Halbwachs devient moins flou, semble s'étonner.
Je continue de réciter. Quand j'en arrive à

.. nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons,

un mince frémissement s'esquisse sur les lèvres de Maurice Halbwachs.
Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel.⁶

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Levi le qualifie de « documents à une étude dépassionnée de certains aspects de l'âme humaine » (*Ibid.*, p. 7).

⁶ J. Semprun, *L'Ecriture ou la vie*, op. cit., p. 36.

La poésie est un élan de vie dans le camp de concentration. Dans les deux œuvres, chez Semprun comme chez Levi, elle exerce une sorte de fascination sur le narrateur, qui renoue avec les propriétés du *carmen* d'Orphée. On pourrait même parler de jubilation dans *Si c'est un homme* avec l'enchaînement des vers en italien dans la traduction française, pour mieux rendre l'emballement du narrateur : « Je suis pressé, furieusement pressé »¹. Dans le texte français, ce sont les vers de la « Lorelei » qui déclenche une telle énergie :

*Ich weiss nicht, was soll es bedeuten
Dass ich so traurig bin...*

La fin du poème, nous l'avons hurlée, dans le bruit assourdissant des dizaines de paires de galoches de bois s'éloignant au galop pour regagner les baraquements, juste à la dernière minute avant le couvre-feu effectif

*Und das hat mir mit ihrem Singen
Die Lorelei getan...*

Nous aussi, ensuite, nous nous étions mis à courir pour regagner le block 62, dans une sorte d'excitation, d'indicible allégresse.²

La poésie tente de recouvrir le bruit du camp, par ce cri (« hurlée ») d'humanité qui est pourtant rattrapé par la fuite des porteurs de poème (« Nous aussi »). Elle se heurte soudain à l'*ineffable* avec l'emploi de l'adjectif « indicible » et de l'expression « une sorte de », qui rend compte du trouble du narrateur. Le poème rencontre alors dans la récitation un dynamisme inespéré, rendu par la juxtaposition qui referme ce passage, mais aussi l'utilisation du verbe *courir* et du nom *allégresse*, terme à l'étymologie proche de l'*allegro* musical. Mais les pouvoirs de la poésie s'arrêtent-ils à cette euphorie temporaire ? La récitation de Levi est interrompue brutalement par le rituel de la soupe³, le poème de Baudelaire n'empêche pas la mort de Maurice Halbwachs, même s'il lui accorde un sursis⁴.

Le poème de l'autre, Dante ou Baudelaire, permet aux détenus de rejoindre l'espace des humains : « J'y suis, attention Pikolo, ouvre grands tes oreilles et ton esprit, j'ai besoin que tu comprennes »⁵ ; « il est absolument nécessaire et urgent qu'il écoute, qu'il comprenne

¹ P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 121.

² J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 60.

³ P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 123 : « Nous voilà maintenant en train de faire la queue pour la soupe, mêlés à la foule sordide et déguenillée des porte-soupes des autres Kommandos. [...] "Infin che l'mar fu sopra noi rinchiuso" ».

⁴ J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, op. cit., p. 62 : « Maurice Halbwachs n'était pas mort dans mes bras. Ce dimanche-là, le dernier dimanche, j'avais été contraint de le quitter, de l'abandonner à la solitude de sa mort, les coups de sifflet du couvre-feu m'ayant obligé à regagner mon block dans le Grand Camp. Ce n'est que le surlendemain que j'ai vu son nom, dans le rapport dénombant les mouvements des déportés : arrivées, départs en transport, décès. Son nom figurait dans la liste des décès quotidiens. Il avait donc tenu deux jours encore, quarante-huit heures d'éternité de plus ».

⁵ P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 121.

ce "come altrui piacque" avant qu'il ne soit trop tard »¹. Ce *besoin nécessaire* évoqué par Levi rejoint la répétition du nom de Maurice Halbwachs par Semprun, cette tentative pour redevenir quelqu'un, au-delà du matricule : la poésie les transporte alors dans un ailleurs (c'est pour cela que les vers sont séparés du reste du texte par des blancs et des alinéas), sorte d'échappatoire de l'esprit qui répond à l'enfermement des corps (dans le camp certes, mais aussi dans la faim et la maladie). Ce que ces deux textes soulignent, c'est la rupture que représente ce moment de l'histoire européenne, à l'échelle de l'humanité bien sûr, mais aussi de la poésie. Si Semprun et Levi ont recours à Baudelaire et à Dante, c'est parce qu'ils se heurtent à une difficulté à dire leur expérience, à « Raconter cette mort jusqu'au bout, tâche infinie »² : « Je suis conscient des défauts de structure de ce livre, et j'en demande pardon au lecteur. [...] les chapitres en ont été rédigés non pas selon un déroulement logique, mais par ordre d'urgence »³. La voix de l'autre permet de contourner cette difficulté, elle est aussi, en quelque sorte, une stratégie d'évitement, une manière de dire par l'intermédiaire d'autrui, qui rend possible l'énonciation.

La mort organisée dans les camps rencontre évidemment de nombreux échos dans la poésie de langue allemande. Le poète qui s'y confronte interroge alors l'indicible absolu, perpétré par un peuple auquel il appartient. Günter Kunert y confronte même Orphée, dans le sixième de ses poèmes consacrés au chantre thrace :

SCHREIBE AN DIE SUCHKARTEI
vermisst wird
dessen Zeichen ein Kleeblatt
dessen Name vergessen
das blies auf dem Füllhorn
und lief auf der Kugel
wohin?

Vergast erschlagen
am Stacheldraht aufgehangen?
Zerfallen im Ascheimer
im Kalk der endgültigen Grube?
Einmal hat es
dir doch gelächelt.⁴

ECRIS AU FICHIER DE RECHERCHE
une feuille de trèfle
manque à l'appel, dont on oublie les signes,
dont le nom
qui souffla dans une corne d'abondance
et courut après la balle
vers où ?

Gazés
pendus au fil barbelé ?
Désintégré dans le seau à cendres
dans la chaux de l'ultime tombeau ?
Une fois il t'a
même souri

L'espace du camp de concentration entre brutalement dans l'univers d'Orphée, alors même que dans les premiers poèmes Günter Kunert lui accorde toute sa confiance. Les références aux abominations commises dans les camps, les chambres à gaz, les barrières électrifiées, les fours crématoires ou encore les fosses communes plongent Orphée dans des Enfers créés par

¹ *Ibid.*, p. 123.

² J. Semprun, *L'Écriture ou la vie*, *op. cit.*, p. 52.

³ P. Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ G. Kunert, *Warnung vor Spiegeln Gedichte*, *op. cit.*, p. 35.

les hommes. L'écriture (le premier mot du poème n'est-il pas *schreiben* ?) est, comme la musique, mise au service de l'univers concentrationnaire, machine à tuer, avec ces « fiches » que les détenus doivent remplir à leur entrée dans le camp, premier signe de leur perte d'identité et progression de l'entreprise de déshumanisation des Nazis. Orphée ne chante alors pas dans ce poème, ni réellement dans celui d'après puisqu'il est remplacé par un « tourne-disque » (« Plattenspieler »¹). Si la musique ne s'est pas définitivement arrêtée après l'expérience des camps, elle n'est définitivement plus la même. Remplacée par une machine, la mélodie se déshumanise. Le cycle de poèmes s'arrête alors, signe d'une aporie, peut-être celle d'Orphée.

¹ *Ibid.*, p. 36.

Cinquième partie :

Redéfinitions du sujet lyrique

Introduction à la cinquième partie

Un Orphée à géométrie variable

Face aux attaques lancées contre Orphée, de façon plus ou moins directe, s'esquisse comme une urgence : celle de voir une définition de la silhouette de celui qui incarne le sujet lyrique. Car si les anciennes figures ne conviennent plus toujours, on peut se demander ce que sont les nouveaux viages d'Orphée et s'il représente toujours la figure du poète. Non plus vates ni guide, non plus vainqueur mais vaincu, un être fragilisé qui parfois tente de se reconstruire entre ses qualités héritées du passé et ses nouvelles caractéristiques.

Dans l'Antiquité, le monde des hommes est *ouvert*¹ sur celui des dieux, qui « représente un plan surhumain »² qui entend « guider l'homme et [...] conférer une signification à l'existence humaine »³. Orphée est un personnage « entre deux mondes »⁴, fils d'un roi et d'une muse, appartenant à la fois au monde des dieux et à celui des hommes⁵. Ovide vient discrètement associer le chanteur thrace avec le genre humain dans le discours direct du personnage avec l'utilisation de la quatrième personne : « nous devons tous » (« omnia debemur »⁶) et « nous nous hâtons » (« properamus »⁷). Orphée s'associe ainsi au groupe des humains, mortels, qui descendent aux Enfers par-delà leur mort. Les épisodes présentent alors une certaine ambivalence, qu'ils mettent en valeur la dimension surnaturelle du personnage ou son caractère profondément humain. La descente aux Enfers, « épisode à résonnance humaine »⁸, incarne particulièrement cette ambiguïté.

La tradition veut que le personnage d'Orphée soit associé à la puissance du divin et c'est un élément que l'on retrouve dans quelques unes des réécritures de notre corpus. Pour

¹ M. Eliade, *Aspects du mythe*, op. cit., p. 174 : « Aux niveaux archaïques de culture, la religion maintient l'"ouverture" vers un Monde surhumain ».

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ P. Brunel, *Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

⁵ A. Béague, *Les Visages d'Orphée*, op. cit., p. 16 : « Il est le fils d'une Muse [...] ; il a pour père Cèagre, tantôt présenté comme un roi thrace, tantôt comme un dieu fleuve ». Béague précise bien que la dimension humaine du personnage est particulièrement travaillée dans Les Métamorphoses d'Ovide, « qui humanisera plus nettement la figure d'Orphée » (*Ibid.*, p. 50), tandis que pour Segal (*Orpheus : The Myth of the Poet*, op. cit., p. 40), Virgile insiste lui aussi sur cet aspect, représentant un Orphée « distinctement et visiblement humain » (« distinkly and nakedly human »). Il serait même une « figure pleinement humaine » (« fully human figure », *Ibid.*, p. 41).

⁶ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 512.

⁷ *Ibid.*

⁸ J. Bellas, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », op. cit., p. 234.

Rilke, en effet, Orphée est toujours le « dieu chanteur » (« singender Gott »¹), « dieu avec la lyre » (« Gott mit der Leier »²). Roger Munier nous rappelle son ascendance divine, avec les deux voix du texte, qui se répondent en écho : « Apollon, mon père, dieu de l'apparence »³ ; « *Tu es fils d'Apollon* »⁴. Le rapport de filiation semble ici essentiel, puisqu'il est précisé à la fois dans son ascendance et sa descendance, car elle explique la puissance du chant dans *Orphée – Cantate*, comme dans tous les textes qui représentent Orphée comme un chanteur divin. Dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire, par exemple, Orphée est bien un personnage associé au divin, comme le précisent les notes où le nom d'Orphée « sublime poète »⁵ est lié à celui d'autres personnages mythiques : « Mercure donna également de ces lyres à Apollon et à Amphion »⁶. Orphée appartient à une lignée, pour Apollinaire, qui remonte à Hermès (Mercure dans ces notes) : « Ce sublime poète jouait d'une lyre que Mercure lui avait donné »⁷. Son chant s'inscrit ainsi dans une dimension sacrée, combinée à la pratique du *carmen*, « fondé dans la magie »⁸. Voilà pourquoi dans *Le Bestiaire*, le chant est « inhumain »⁹. La reprise de cet adjectif dans le dernier « Orphée » souligne l'importance de ce motif dans l'esthétique apollinaire :

[...] les volantes Sirènes,
Savent de mortelles chansons
Dangereuses et inhumaines.¹⁰

Orphée représente pour Apollinaire une élévation, comme dans « Le Poulpe »¹¹ où la figure du poète « Jetant son encre vers les cieux » se referme sur l'image d'un « monstre »¹², c'est-à-dire un être « contre-nature »¹³, qualifié d' « inhumain », « étranger à la nature [...] de l'être

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 713 (II, 26).

² *Ibid.*, p. 687 (I, 19).

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ G. Apollinaire, *Alcools*, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, op. cit., p. 175.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 164 : « Ce monstre inhumain, c'est moi-même ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 168.

¹¹ *Ibid.*, p. 164.

¹² *Ibid.*

¹³ *TLFI*.

humain »¹. On retrouve cette image dans l'œuvre de Cocteau qui juxtapose le genre et le même adjectif : « Poésie, orage inhumain »²

Pourtant, dans l'œuvre d'Apollinaire, comme dans d'autres, une ambiguïté s'installe, jusqu'à dissiper par la suite les origines sacrées du personnage. Dans « Le Musicien de Saint-Merry », par exemple, une figure de mage musicien vient nous rappeler étrangement celle d'Orphée. Cependant, c'est un homme, un « inconnu »³, et non pas une figure mythologique, que nous découvrons alors :

Quand un homme sans yeux sans nez et sans oreilles
Quittant le Sébasto entra dans la rue Aubry-le-Boucher
Jeune l'homme était brun et ce couleur de fraise sur les joues
Homme Ah ! Ariane
Il jouait de la flûte et la musique dirigeait ses pas
Il s'arrêta au coin de la rue Saint-Martin
Jouant l'air que je chante et que j'ai inventé
Les femmes qui passaient s'arrêtaient près de lui
Il en venait de toutes parts⁴

Apollinaire insiste sur le nom « homme », qu'il répète à trois reprises dans cet extrait du « Musicien ». Ce « jeune [...] homme » est en possession d'un instrument à vent, qui nous évoque davantage le conte des frères Grimm⁵ *Le Joueur de flûte de Hamelin* que la lyre d'Orphée, et attire à lui « les femmes qui passaient », l'un des pouvoirs du chantre thrace. En brouillant les pistes d'interprétation et en créant un personnage hybride, entre le héros du conte allemand et celui du mythe antique, Apollinaire fonde une nouvelle approche du sujet lyrique. Ce joueur de flûte dont « la musique dirigeait [l]es pas » et qui vient « jou[er] l'air que je chante et que j'ai inventé », autrement dit qui se rapproche de la figure du sujet lyrique, souligne l'importance de la transition, d'un Orphée surhumain à un Orphée humain. En perdant son nom (qui n'apparaît jamais dans « Le Musicien de Saint-Merry »), Orphée gagne alors une nouvelle caractéristique : il est avant tout un homme, au sens d'être humain.

Dans cette dernière partie, nous nous intéresserons aux transformations majeures qui bouleversent le personnage, au-delà de la mise en pièces, de la progression des fausses notes ou du silence, jusqu'à la disparition. Dans un premier chapitre, nous étudierons la manière dont Orphée est à présent représenté comme étant pleinement un homme, puis dans un second chapitre nous nous pencherons sur la figure qui vient concurrencer Orphée : Eurydice, qui

¹ *Ibid.*

² J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 568.

³ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 49. On retrouve d'ailleurs le même procédé dans « Orphée. Eurydice. Hermès » de Rilke, où Orphée est « irgend jemand », *n'importe qui* (*Die Gedichte*, op. cit., p. 491), traduit par « inconnu » dans l'édition de la Pléiade (op. cit., p. 409).

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ On connaît l'intérêt d'Apollinaire pour la littérature de langue allemande.

s'éveille à la possibilité du chant et qui de fait se transforme en une figure du sujet lyrique. Orphée devient ainsi parfois une femme.

Chapitre 1 : Le Chant d'un homme

Le chantre divin à « l'école du désenchantement »¹

Dès le Moyen-âge, Orphée est rapproché de l'humain². A partir du moment où Ronsard, Du Bellay et les autres viennent se confondre avec la figure mythique, ils « situ[ent] le pouvoir du langage, le pouvoir fondamental du poète, du côté de l'homme »³. L'opéra a particulièrement contribué à la représentation d'un Orphée humain. En s'incarnant dans le corps d'un chanteur lyrique, la mélodie d'Orphée redescend soudain dans la plus pure humanité⁴, notamment chez Gluck, qui « fait les héros d'une tragédie lyrique admirable, mais entièrement humanisée »⁵, jusqu'à « [réduire] le mythe aux dimensions d'une histoire d'amour comme en connaissent les hommes »⁶. Au théâtre, *Orphée-Roi* de Segalen devait être « Rien que d'humainement possible »⁷, « centré autour d'un héros purement mais intégralement humain »⁸, « héros de l'humanité »⁹. Or si Orphée devient de plus en plus humain sur scène, par le biais du corps de l'acteur, cette caractéristique, déjà présente dans le mythe antique, s'accroît de plus en plus au cœur des autres genres, la poésie ne faisant pas exception. Chez Ballanche, c'est la douleur d'un homme qui est représentée¹⁰ :

Il y a sur la terre, comme un long gémissement qui se traîne de génération en génération, depuis les premiers mortels jusqu'à nous. La poitrine de l'homme est un

¹ P. Bénichou, *L'Ecole du désenchantement : Saitne-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.

² Les troubadours n'hésitent pas à associer leur nom au chantre thrace, une tradition qui se perpétue à la Renaissance.

³ L. Plate, « Orphée, le regard et la voie : pour une analyse narratologique de la réécriture des mythes », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

⁴ J. Bellas, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 1970, Volume 22, Numéro 1, p. 230.

⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶ *Ibid.* Pour Bellas, le regard en arrière est chez Gluck dû aux « doutes » (*Ibid.*, p. 235) d'Eurydice, « niant l'évidence, croyant qu'Orphée ne l'aime pas » (*Ibid.*) : « Voilà une explication terriblement humaine » (*Ibid.*).

⁷ E. Kushner, « Orphée et l'orphisme chez Victor Segalen », *op. cit.*, p. 209.

⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰ P-S. Ballanche ferait ainsi d'Orphée « l'incarnation du deuil de l'homme » (B. Juden, « Particularités du mythe d'Orphée chez Ballanche », *op. cit.*, p. 142).

instrument qui n'a su rendre jamais que des sons plaintifs, et son cœur ne peut se mettre en harmonie qu'avec la douleur.¹

L'humanité du personnage, dans son œuvre, n'est pas (encore) une faiblesse. Le personnage entre ainsi dans la lignée de ces héros de l'humanité, qui porte le destin de toute l'espèce². Notre corpus se place dans cette lignée et interroge en profondeur la part d'humanité d'Orphée, sans concession.

¹ P-S. Ballanche, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 491.

² B. Juden, « Particularités du mythe d'Orphée chez Ballanche », *op. cit.*, p. 145 : « Dans l'histoire de l'humanité, Orphée succède au premier héros plébéien qu'était Prométhée, incarnant la volonté et l'énergie de l'homme se faisant lui-même ».

I. Du chantre divin à l'homme poète

Au moment où certains s'approprient le chantre de Thrace, Orphée devient lui-même un homme à part entière et non plus le fils d'une muse, être extraordinaire placé entre le monde des humains et celui des dieux. Comme le souligne Aragon, le mythe possède « une valeur de symbole collectif »¹, qui « s'humanise »². Le mouvement créateur du mythe serait donc à l'origine déjà un processus d'humanisation. Les dieux des *Métamorphoses* d'Ovide, par exemple, présentent d'ailleurs un intérêt frappant pour des activités somme toute vulgaires, au sens étymologique du terme. On peut alors se demander comment Orphée passe-t-il d'une représentation en héros de l'humanité à un homme (presque) comme les autres.

1. Orphée humain

Dans certains textes de notre corpus, Orphée n'est plus un « chantre divin », il dispose à présent d'une « voix humaine »³ : « Le verbe doit se faire homme. C'est le secret du monde !... »⁴. Cette transition est essentielle, car elle vient compléter le désaveu de la transcendance et de la mythologie, mais aussi appuie une redéfinition partielle du poète. Le mythe, qui repose selon Aragon sur « l'opposition de l'œuvre divine et de l'œuvre humaine »⁵, voit alors sa part d'humanité grandir au sein des réécritures. En effet, si le poète n'est plus un mage ni un voyant, c'est parce qu'il égare la trace du divin, comme dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke où le personnage n'est plus qu'un « dieu perdu » (« verlorener Gott »⁶). Le mythe offre alors une nouvelle lecture, puisque la descente aux Enfers n'est plus celle d'un héros, mais d'un homme qui affronte les décisions divines.

¹ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1322.

² Ibid.

³ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 18.

⁴ R.M. Rilke, *Correspondance*, lettre à Clara Rilke du 24 juillet 1904, op. cit., p. 54.

⁵ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 154.

⁶ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 692 (I, 26).

Dans la poésie de Cocteau, Orphée devient ainsi un « chef d'orchestre » dans son « Hommage à Erik Satie »¹, « Monsieur Orphée »², une image que l'on trouve chez Goll où le « nouvel Orphée »³ devient « Musicien d'automne »⁴ :

Il chante maintenant dans les cours des maisons
Pour les cuisinières qui n'ont pas eu d'ami
Pour les caissiers de banque sans courage de perdre
Les lycéens qui rêvent de suicide
Les dactylos dont l'enfant déjà souffre
Les femmes de ménage font la queue pour l'écouter
Et les enfants de chœur siffleront quand ils seront vieux
Les airs d'Orphée⁵

Orphée est devenu un individu comme les autres⁶, qui s'inscrit dans l'adverbe « maintenant » du premier vers. L'énumération d'individus du quotidien souligne ensuite la nature du public de ce « nouvel Orphée » : « cuisinières », « caissiers de banque », « lycéens », « dactylos », « femmes de ménage » et « enfants de chœur », qui ont remplacé les arbres et les animaux que mettait en branle Orphée chez Ovide et Virgile, ou encore chez Rilke.

Dans les textes de Jouve, l'accent est mis sur la perte de l'être aimé et sur sa propre mort, faisant d'Orphée un être humain presque comme les autres, au point que pour Eva Kushner il « réduit l'aventure du héros à des dimensions purement humaines »⁷. Dans « Ô joie de tant d'années », le poème s'ouvre ainsi sur une citation extraite de *La Flûte Enchantée* : « Car c'est beaucoup plus qu'un prince, car c'est un homme »⁸. Des effets de réduction affleurent ici et là, notamment dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, où le sujet lyrique se trouve confronté à de nouvelles limites, qui contrastent avec la tradition d'un poète tout-puissant. Ainsi, il oppose les capacités humaines et divines dès le sonnet I, 3 :

¹ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 135 : « Après, nous allâmes toute la noce au jardin d'Acclimatation où le chef d'orchestre s'appelle justement Monsieur Orphée ».

² Ibid.

³ Y. Goll, *Œuvres*, op. cit., p. 93.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 95.

⁶ Pour R. Vilain et G. Chew (« Iwan Goll and Kurt Weill : Der neue Orpheus and Royal palace », dans *Yvan Goll – Claire Goll, Texts and Contexts*, op. cit., p. 105), Orphée serait en effet un « everyman », terme particulièrement délicat à traduire : homme du quotidien, qui renvoie à tous sans être réellement spécifique. C'est là une évolution majeure du personnage chez Goll, d'autant que l'on peut souligner un paradoxe important : Orphée est toujours nommé dans son œuvre, comment pourrait-il alors devenir cette silhouette imprécise qui habite nos villes ? Il y a là une volonté d'effacement de certaines caractéristiques du personnage (sa dimension extraordinaire) et en même temps leur maintien, dans l'espoir de voir émerger, au cœur de l'environnement moderne, un Orphée nouveau, comme l'indique le titre de cette œuvre.

⁷ E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, op. cit., p. 291.

⁸ P.-J. Jouve, *Dans les années profondes*, op. cit., p. 162.

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?¹

Un dieu le peut. Mais comment, dis-moi, un homme doit
il le suivre par cette étroite lyre?

La lyre dont disposent les hommes, auxquels le sujet lyrique s'identifie, nous l'avons vu, n'est pas celle que reçoit le chantre thrace. Dans *Les Sonnets*, elle est qualifiée d'« étroite » (« schmale »), qui réduit à la fois sa taille et l'échelle des tonalités. Tous les sonnets de ce recueil nous rappellent alors la faiblesse de l'humain, face à la mort, à la maladie, mais aussi face aux énigmes auxquelles il ne peut répondre. Le sujet lyrique pose ainsi des questions sans réponse, notamment aux sonnets II, 5, 26 et 27, qui le transforme en être fragile. Dans sa correspondance, il demande à Magda von Hattingberg : « Y a-t-il un enfer, Magda, y a-t-il un enfer ? »². Le texte se poursuit sans répondre : l'espace de la mort représente toujours un inconnu pour le poète, qui ne peut plus, tel Orphée, prétendre être descendu dans l'Hadès. Mais comme le soulignent Roubeau et Deluy : « pourquoi faudrait-il que la poésie se charge de répondre ? »³

Dans *La Lyre de septembre*, un recueil qui pourtant revendique encore la puissance et la grandeur du sujet lyrique⁴, quelques poèmes rappellent la place de l'homme dans l'espace poétique et dans le monde. Définissant l'humain comme *microcosmos*⁵, le moi appartient bien au groupe des hommes, qui se caractérise par sa petitesse :

[...] Jag är en del utav oändligheten.
Jag är en del av alltets stora kraft,
en ensam värld inom miljoner världar,
en första gradens stjärna lik som slocknar sist.⁶

Je suis une part de l'immensité.
Je suis une part de la grande force du tout,
un unique monde parmi les millions de mondes,
une étoile de première grandeur qui éteint la dernière.

L'être humain se caractérise par l'infiniment petit, il appartient pour Södergran à un ensemble bien plus large. Perdu dans « l'immensité, il reste cependant un individu, qui se caractérise par l'emploi du singulier, avec la répétition du pronom « jag » et l'utilisation de l'adjectif « ensam » (seul, unique). Södergran oscille ainsi entre l'image d'un poète élu, que l'on retrouve dans ses poèmes qui évoquent la « lyre des dieux » (« Gudarnas lyra »), et celle d'un être particulièrement humble. D'ailleurs, dans *La Lyre de septembre*, le nom d'Orphée

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 3).

² R.M. Rilke, *Correspondance*, t. III, op. cit., p. 312.

³ H. Deluy et J. Roubaud, « La Question de la poésie, énumérations en vue d'un entretien », dans *Action poétique 133-134*, Levallois-Perret, 1994, p. 28.

⁴ Le recueil s'ouvre ainsi sur cette remarque : « Il ne me sied pas de me faire plus petite que je ne suis » ("Det anstår mig icke att göra mig mindre än jag är", dans *Samlade dikter*, op. cit., p. 59).

⁵ Il s'agit certainement là d'un écho des *Leçons sur l'art et la littérature* de Schlegel (*L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 347) : « Les astrologues ont nommé l'homme *Microcosmos*, le petit monde ».

⁶ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 60.

n'apparaît que deux fois. Toutes les autres apparitions de la lyre sont médiatisées par le moi ou par un sujet indéfini : « la lyre des dieux » (« Gudarnas lyra »¹) est ainsi empruntée par « un chanteur » (« en sångare »²), sans plus de précisions, tandis que le porteur de cet instrument se transforme en « troubadour » (« trubadurens »³). Le sujet lyrique est alors porteur de ce fabuleux instrument, lié à lui par l'article possessif : « ma lyre »⁴, « lyre géante » (« jättelyra »⁵) que les dieux donnent à l'humanité dans « La lyre des dieux » (« Gudarnas lyra »⁶). C'est donc lui qui supporte toutes les transformations liées à la figure du poète : chez Södergran, Orphée reste puissant. Le « je », en revanche, doute, questionne, s'effraie. La mort revient par bribes, menace sous jacente pour une femme qui mourra très jeune de la tuberculose. Ce sujet lyrique tout-puissant, porteur d'une lyre immense, est alors bien un fantasme rattrapé par les limites de l'humanité. Comme dans « Dire l'obscur » d'Ingeborg Bachmann, le sujet lyrique de « Grimace d'artiste », profondément humain, « n'a rien d'autre que [s]a lyre sous le bras » (« Jag har ingenting annat än min lyra under armen »⁷).

Si la lyre de Södergran n'a rien à voir avec l'« étroite lyre » de Rilke, le poète ne reste pas moins sous la menace d'un effondrement, à l'image de cet arbre « si beau et puissant » (« så skönt och mäktigt »⁸) qui se brise :

Det växte en gång ett träd i skogen –
så skönt och mäktigt –
jag hade sett det...
Det reste sig över djupens dimmor
[till jordens tinnar i enslig glans

Nu får jag höra att blixten nått det...
Vad kan man göra
att åskor härja och blixtar slå?
Jag har ju sett detta träd i skogen
och skall det minnas
så länge sångernas fästen stå.⁹

Il était une fois un arbre dans la forêt –
si beau et puissant –
je l'avais vu...
Il s'élevait au-dessus des brumes des profondeurs
[jusqu'aux sommets de la terre dans un éclat solitaire

Maintenant j'entends que l'éclair le percute...
Que peut-on faire
Quand les orages sévissent et que les éclairs frappent ?
Je l'ai bien vu cet arbre dans la forêt
et je m'en souviendrai
aussi longtemps que resteront les racines des chansons.

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 82 et 84.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

La métaphore de l'arbre symbolise la condition humaine, frappée par la finitude. Menacé par le haut, cet éclair qui descend du ciel, l'homme comme l'arbre est alors un être qui ne peut échapper à la destruction.

Ce sont les réécritures qui mettent au centre le drame d'Orphée et Eurydice qui participent peut-être le plus de cette humanisation de la figure masculine et féminine. Dans « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) » d'Ebba Lindqvist, il s'agit bien de mettre en valeur l'humanité d'Eurydice s'adressant à son époux¹. Dans un texte comme *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, la poète s'intéresse particulièrement au discours direct du personnage, que l'on trouve dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, puisqu'elle en rend compte dans la première partie, « Prière d'Orphée »². Or celle-ci présente des parallèles relativement clairs avec la version ovidienne, notamment dans la représentation d'Orphée comme être humain (et non pas un dieu). Le personnage oppose ainsi les dieux et les hommes, qui se caractérisent par leur finitude, tantôt « mortels »³, tantôt « vivants »⁴. Les dieux possèdent le pouvoir de décision, puisqu'ils « pès[ent] l'homme »⁵, catégorie à laquelle s'associe Orphée, avec la reprise lexicale d'un vers à l'autre : « Pèse-moi »⁶. Dans cette prière élégiaque, les références à l'humanité d'Orphée sont autant de symboles de sa faiblesse, alors qu'il se qualifie lui-même de « pauvre homme triste »⁷. Dans la réponse d'Hadès à Orphée, la deuxième partie du texte, « Le Dieu répond »⁸, le personnage divin reprend cet antagonisme entre l'homme et le dieu. Sans cesse, Hadès revient sur l'humanité du chanteur thrace :

Le Dieu muet répond à l'homme.

[...]

L'homme remue et parle, et le Dieu fait la somme.⁹

La deuxième strophe de cette deuxième partie fait apparaître le chiasme qui oppose « le Dieu » et « l'homme », plongeant par la suite Orphée dans un groupe indistinct que représente

¹ C. Mannheimer, "Ebba Lindqvist "Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)" », dans Gunnar Hansson, *Tjugotvå diktanalyser*, Bökfrölaget prisma Stockholm, 1968, p. 77: "On pourrait dire que grâce à son poème le mythe devient meilleur, plus important, plus humain » ("Man skulle kunna säga utan för att genom sin dikt göra myten bättre, angelägnare, mänskligare.").

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

la cinquième personne : « Vous êtes ainsi faits »¹, « vos cris »², « Vous poussez des clameurs, vous cherchez un abri / contre le désespoir »³, « Votre visage est morne et vos yeux sont flétris »⁴, etc. Les pages 33 à 35 sont remplies de ces articles possessifs et de ces pronoms qui font d'Orphée un membre représentatif de l'humanité, victime du temps et d'un « labeur commun »⁵ : « C'est en chacun de vous qu'un mort s'anéantit ! »⁶. L'usage du présent de l'indicatif enferme alors le personnage dans un rôle et une fonction prédéfinie, qui lui refuse toute dimension extraordinaire : plongeant dans le vulgaire représenté par le pluriel de la cinquième personne, Orphée ne peut se démarquer du groupe des humains, dans lequel il vient se fondre.

La troisième partie d'Orphée confirme cette interprétation, car le chantre thrace se décrit encore une fois lui-même comme étant un simple humain : s'adressant par exemple à Eurydice, il la qualifie de « femme d'un humain »⁷. On peut penser à l'évocation de la partie précédente où il oppose humain et divin, à nouveau sous la forme d'un chiasme⁸ : « Le Dieu parlait à l'homme et l'homme a dû se taire »⁹. L'image d'une figure extraordinaire est alors profondément ébranlée, car se profile l'échec d'Orphée qui se laissera tenter à regarder Eurydice. Or c'est bien parce qu'il est homme qu'il ne pourra remonter des Enfers avec son épouse. Déjà, au début de la troisième partie, Orphée admet : « La défaite est pour l'homme »¹⁰. Le présent à valeur omnitemporelle fige cette vérité générale dans l'immobilisme de la fatalité et enferme Orphée dans ce regard sacrilège qu'il portera dans la dernière page vers son Eurydice, répétant cette « éternelle histoire »¹¹ qui apparaît au vers précédent. Marie-Jeanne Durry remet ainsi en cause la représentation d'un Orphée tout-puissant en interrogeant le geste même de la descente aux Enfers, qui devient au fon banale.

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ Le chiasme possède ici une valeur particulièrement complexe, puisque le quatrième terme n'apparaît pas : Dieu – homme / homme – x. Mais il faut lire entre les vers et ne pas oublier que le verbe « se taire » est connoté dans l'œuvre de Marie-Jeanne Durry. En effet, si Eurydice se définit par son silence dans *Orphée*, elle n'est pas le seul personnage à se caractériser par celui-ci : Hadès est un « Dieu muet » (*Ibid.*, p. 31). Se taire fait ainsi référence indirectement à la figure divine, mais aussi à son effet sur le chantre thrace, qui le plonge à son tour dans le silence.

⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ *Ibid.*

Orphée entretient alors un nouveau rapport au temps dans les textes de notre corpus, notamment avec sa finitude, qui le distingue du divin. Comme le rappelle Hadès, dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, les hommes se rejoignent dans la peur du temps qui passe : « « Le passé vous poursuit, le futur vous alarme »¹. S'adressant à Orphée, et le mêlant à la foule des hommes, Hadès met en valeur ce qui constitue la faiblesse de l'être humain : sa finitude, dans un mouvement binaire qui bascule, de l'antériorité à la postériorité, avec ce dénominateur commun, l'emploi du pronom personnel « vous ».

Si Orphée pouvait être tour à tour qualifié d'éternel, il semble à présent que le sujet lyrique qui ne se confond pas avec le personnage s'attache à se présenter comme un être destiné à la disparition. Dans le sonnet I, 3, Rilke oppose ainsi le divin et l'humain, en soulignant leurs différences fondamentales, dès le premier vers :

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?²

Un dieu le peut. Mais comment, dis-moi, un homme doit-il
le suivre par cette étroite lyre?

La position similaire des groupes nominaux, à l'initiale des premiers vers du poème, souligne le parallèle effectué par le sujet lyrique entre ces deux entités. Le divin se caractérise par sa puissance, à travers l'usage du verbe *vermögen*, tandis que l'humain se tient dans l'interrogation, qui réduit les certitudes. Les quatrains se referment alors sur une nouvelle question, où apparaît le « nous » qui englobe le sujet lyrique et les hommes, un groupe dont il ne tient pas à se distinguer de l'ensemble des *Sonnets* : « Mais quand sommes nous ? » (« Wann aber *sind* wir? »³) L'humain chez Rilke se caractérise par un rapport particulier au temps, comme le souligne l'emploi de l'adverbe « wann », qui revient d'ailleurs en italique dans le sonnet II, 54. L'homme est en proie au temps qui passe, qui le ronge et le destine à la disparition. Dans le sonnet I, 22, par exemple, le pronom « nous » revient dans cette perspective, puisque les hommes sont définis comme des « agités » en proie à « la marche du temps » (« den Schritt der Zeit »⁵) : « Nous sommes les agités » (« Wir sind die Treibenden »⁶). Le terme de « Treibenden » revient d'ailleurs dans le sonnet II, 27 : « nous

¹ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 33.

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 3).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 698 (II, 5): « Mais *quand*, dans quelle vie entre toutes, / sommes-nous enfin ouverts et receveurs ? » („Aber *wann*, in welchem aller Leben, / sind wir endlich offen und Empfänger?“).

⁵ *Ibid.*, p. 689 (I, 22).

⁶ *Ibid.*

sommes, comme les agités » (« wir sind, als die Treibenden »¹). Le sujet lyrique n'est alors plus en possession des pouvoirs d'Orphée, lui qui suspendait le cours du temps pour inverser l'ordre de la vie en remontant Eurydice.

2. Le poète : « un homme comme les autres »²

Cette description du personnage en être humain affecte en profondeur la définition du sujet lyrique. Dans *La Lyre de septembre*, Södergran voit ainsi dans la figure du poète l'image d'un « chanteur / marqué par le destin » (« en sånagre, / som märkts utav ödet »³), être extraordinaire donc, mais il hérite de la lyre « donnée par les dieux / à la race des mortels » (« den gudar förlänt / de dödligas stam »⁴). Orphée appartient ainsi à cette dernière catégorie, qui fait du sujet lyrique un homme parmi les autres. Comme eux, il ne peut contempler la mort et ce geste lui fait perdre celle qu'il aime. Lorsqu'il enseigne ce qu'il a vu aux Enfers, cette entreprise est vouée à l'échec. Dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, par exemple, Hadès met ainsi en doute ses capacités à comprendre les secrets délivrés par le chanteur thrace : « L'homme ne peut savoir, l'homme ne peut comprendre »⁵. L'humain se caractérise par la négation du verbe *pouvoir*, là où le dieu se définit par sa toute-puissance : « Tout peut mourir. Tout peut renaître. »⁶. Le contraste entre ces deux instances scelle le destin de l'humain, nécessairement limité par l'anaphore, qui semble imprimer cet impossible accès au savoir, mais aussi à la compréhension du monde et de la mort. Si Orphée peut fouler le sol des Enfers, il n'en reste pas moins étranger à l'expérience de la mort elle-même. Il est un vivant parmi les morts, son entreprise restant incomplète. Le poète qui reprend les deux personnages mythiques se risque alors à se confronter aux limites de sa propre connaissance, lui qui, comme Orphée, voudrait se retourner vers Eurydice, vers le passé, la tradition, la mort, et qui subit l'interdit des dieux, ce qu'Hadès dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry appelle « la dernière barrière »⁷. Cette « barrière » souligne l'impossibilité du poète à véritablement accéder au savoir, comme le confirme « la voix » dans la dernière partie d'*Orphée* : « Seul ton chant démunie sait tout sans rien savoir »⁸. Le passage de la totalité à l'annihilation de toute connaissance dans ce vers montre à quel point la descente aux Enfers

¹ *Ibid.*, p. 713 (II, 27).

² J-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 61.

³ E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁵ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 79.

n'apporte à Orphée qu'une conception superficielle de la mort, que Roger Munier évoque dans *Orphée – Cantate* : seul le « parcours »¹ est accessible, le reste nous échappe.

Orphée se caractérise ainsi par la négation de la capacité, signe de ces limites qui valident sa condition d'être humain :

Je ne peux pas te voir, je ne peux pas, lumière,
Dans une course à perdre haleine vers la terre,
Te ravir, te porter dans mes bras repliés.²

La possession d'Eurydice morte lui est inaccessible, avec la négation du verbe *pouvoir*, puisque la mort reste et doit rester une inconnue. Voilà certainement pourquoi le chancre thrace ne peut se retourner et regarder son Eurydice, dont le fantôme ne peut être embrassé du regard. Ce qui est profondément condamné, c'est aussi la possibilité de revenir en arrière, de voir les morts remonter à la surface et briser le cours du temps : « Le voyage dans le sacré est un aller simple. [...] C'est le domaine interdit, séparé et inviolable des divinités »³. Les croyances grecques anciennes sont très strictes sur le sens de ce mouvement : de haut en bas, jamais de bas en haut. Les morts doivent le rester⁴.

Ainsi, dans un certain nombre de réécritures de notre corpus, et au-delà, dans les textes où le chancre thrace a disparu, le sujet lyrique repense sa relation au sacré, se détachant de la transcendance en se définissant non plus comme un être intermédiaire entre le divin et l'humain, mais comme un homme, dans sa plus simple expression. On assiste alors à la mise en place de ce que Charnet, s'appuyant sur Kaddour, appelle « un *lyrisme à hauteur d'homme* »⁵, une redéfinition totale de la poésie lyrique donc :

L'analyse devrait en effet moins porter sur le fait que le Poète serait comme expulsé d'un champ littéraire et social où sa présence deviendrait insignifiante, que sur le constat que s'est désormais effondré le système de références au centre duquel le Poète avait complaisamment accepté d'être placé lors de ce transfert de sacerdoce de la religion à la littérature qui, dans notre tradition, porte, comme on sait, la marque du Romantisme. Et si c'était parce qu'il n'avait pas plus de vocation à devenir le Prêtre du Peuple qu'à devenir le Berger de l'Être – parce qu'il ne saurait tenir lieu de figure messianique de substitution – que, dépossédé d'une prédication usurpée, le Poète aujourd'hui ne sait plus comment, pourquoi et pour qui prendre la parole ?

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 88.

² M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 53.

³ J. Hyvard, « A bord d'Orphée dans le regret d'Eurydice », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

⁴ G. Bucher, « Le Rêve d'Orphée à propos de *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot », dans *Religiotiques*, 15, 1997 : « malgré l'interdit du retour qui régissait le destin des âmes (le chien Cerbère notamment veillait à ce qu'aucune âme jamais ne pût remonter à la lumière), il arrivait pourtant que le seuil fatal pût être franchi à rebours, mais en des circonstances exceptionnelles ou de façon épisodique. Aux Anthestéries qu'on célébrait à Athènes vers la fin février (l'homologue latin à la même date était la fête des Paternalia, et en mai, celle des Lémuria), les esprits des morts étaient censés se répandre à travers la cité et cette confusion des deux mondes (cet état de «souillure», voir Rohde, p.168) se prolongeait pendant une période de trois jours. »

⁵ Y. Charnet, « Malaise dans la poésie : un état des lieux », dans *Littérature*, n°110, 1998, p. 18.

[...] Ni Philosophe, ni Théologien, ni Voyant, ni Révolutionnaire, qui cherche à être poète aurait, selon une intention résolument déceptive, à redevenir cet homme de parole se vouant à figurer dans la langue les émotions propres à l'expérience d'exister, aujourd'hui, parmi d'autres sujets aussi précaires que lui.¹

Devenu un homme, le poète ne déclame plus : il *propose*², interroge, suppose. C'est alors une totale redéfinition de la poésie qui est à l'œuvre, et qu'un auteur comme Supervielle voit comme un moyen de lutte contre le désenchantement à l'œuvre dans certains textes de son époque, notamment ceux où l'humain perd progressivement sa place :

Alors que la poésie s'était bien déshumanisée, je me suis proposé, dans la continuité et la lumière chère aux classiques, de faire sentir les tourments, les espoirs et les angoisses d'un poète et d'un homme d'aujourd'hui.³

Ce retour aux « classiques », Supervielle le *propose* donc à l'encontre de ce mouvement de déshumanisation : revenir à « la température humaine »⁴ devient ainsi un enjeu, s'éloignant des représentations d'un sujet lyrique tout-puissant, mage, héritier d'Orphée, en somme. En effet, il recherche « Ce ton réel, cette sincérité dans l'accent, cette simplicité »⁵, trouvant dans la « simplicité »⁶ et la « transparence »⁷ ce qui lui permet d'« aborder mes secrets essentiels et [de] décanter ma poésie profonde »⁸. Cet idéal de transparence fonde ce qu'il appelle une « lanterne magique qui éclaire les poètes dans l'obscurité »⁹ et qui surtout leur permet de se faire entendre : « N'écrivant pas pour des spécialistes du mystère j'ai toujours souffert quand une personne sensible ne comprenait pas un de mes poèmes »¹⁰. Supervielle repousse ainsi l'initiation d'Orphée, pour lui préférer la translucidité de celui qui peut être compris. Sa poésie n'est en aucun cas une révélation : elle est écrite par un homme pour les hommes.

Cette représentation va à l'encontre de toute une tradition, qui considère le poète comme un être extraordinaire. On trouve d'ailleurs encore des traces de cette tradition dans

¹ *Ibid.*, p. 19-20.

² *Ibid.*, p. 20 : « les propositions que peut formuler la voix de quiconque se trouve aux prises avec la difficile interaction du vivre et du dire ».

³ J. Supervielle, *Œuvres, op. cit.*, p. 560.

⁴ *Ibid.*, p. 561.

⁵ *Ibid.*, p. 560.

⁶ *Ibid.*, p. 561.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

certains poèmes d'Apollinaire, comme « Au Prolétaire », qui marque une différence importante entre le vulgaire et le poète :

O captif innocent qui ne sait pas chanter
Ecoute en travaillant Tandis que tu te tais¹

L'homme se définit par la négation syntaxique qui encadre le verbe *savoir*, support de l'infinitif *chanter*. Incapable de produire une mélodie, le « prolétaire » est un anti-Orphée, dont la seule relation au son est l'écoute, qui apparaît à l'initiale du deuxième vers, et le silence, à travers le verbe *se taire*, qui referme ce vers. Enfermé dans le rôle de l'auditeur, le personnage semble être aux antipodes de l'écriture poétique. Et pourtant, dans d'autres textes plus tardifs d'Apollinaire, comme « Le Musicien de Saint-Merry », il s'avère que l'homme peut aussi devenir poète. Dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, par exemple, il définit bien le sujet lyrique par son humanité : « Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai »². Or ce rapprochement entre le poète et ceux qu'il regardait d'en-haut auparavant fonde une nouvelle esthétique dans la poésie du vingtième siècle, notamment chez Jouve, Cocteau ou Aragon, qui considèrent la poésie comme une œuvre humaine et non plus d'ordre divin. Dans cette perspective, leurs Orphée ne peuvent qu'être fortement déstabilisés. Pour Cocteau, le poète est un être mortel (presque) comme les autres, notamment dans « Mésaventure d'Orphée » :

Un poète mourut après avoir été.
Jamais de sa démarche il ne laissait de trace.³

Cette « Mésaventure » introduite par la mort du personnage insiste sur sa finitude par un double travail sur les verbes. En effet, l'utilisation du passé simple avec le verbe *mourir* marque la description d'un temps révolu, tandis que l'utilisation de l'infinitif passé du verbe *être* vient renforcer cette interprétation, plaçant la mort dans un espace résolument éloigné. Cocteau fait ainsi d'Orphée un humain comme les autres, victime du temps qui passe.

De même, pour Aragon, la poésie est un « chant nouveau déjà qui s'élève des hommes »⁴ car « C'est à la poésie que tend l'homme »⁵ et que « se décider d'être poète engage un homme »⁶. Le poème est ainsi un moment où l'inexplicable devient accessible aux

¹ G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 520.

² G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 951.

³ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 633.

⁴ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, op. cit., p. 38.

⁵ L. Aragon, *Le Paysan de Paris*, op. cit., p. 245.

⁶ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, op. cit., p. 427.

humains, alors même qu'ils n'accédaient pas à la connaissance dans les réécritures qui représentent Orphée comme un dieu ou un demi-dieu :

Sinon chanter chanter chanter
Pour que l'ombre se fasse humaine
Comme un dimanche à la semaine
Et l'espoir à la vérité¹

La répétition presque obsessionnelle du verbe *chanter* souligne l'importance de ce geste dans le processus transformatif, de l'« ombre », métaphore de l'ignorance, à l'humanité, induit par le verbe *faire* au vers suivant. Cette opération est révélatrice, avec l'utilisation du terme « vérité », à la rime avec « chanter ». Cette nouvelle vérité n'est alors plus celle de Dieu, mais sera celle des hommes.

De même la « Voix » de *Matière céleste* de Jouve nous rappelle que le sujet lyrique, porteur de la voix dont il est question dans le titre de ce poème, est avant tout un homme :

De cet abîme où tout plonge, nature, angoisse, béatitude du sexe et crainte de la mort, désir qui lui-même s'écrase, un murmure se dégage, un souffle. La voix s'élève, portant en grappes de douleur le nombre de ses mots. Et cet homme anciennement bestial qui refoule ses besoins honteux et qui repousse de la main la mort drapée et puante, cet homme solitaire devient rocher de parole.²

Caractérisé par le son qui émerge d'un corps en souffrance (« angoisse », « crainte », « s'écrase », « grappes de douleur », que ce soit ce « souffle », « la voix » ou « ses mots », le personnage s'apparente à une figure du poète, qui ne renie pas ses origines : « anciennement bestial ». Jouve nous décrit ainsi un sujet lyrique très éloigné des représentations traditionnelles d'Orphée, qu'il faut d'ailleurs relire à la lueur de ses « Orphée », particulièrement sombres, qui se concentrent sur l'épisode de la mort violente du chanteur thrace. Orphée de Jouve écoute des « sons si expirants »³, dans un univers où seule la douleur éclot :

Horribles creux offerts à tous les vents
Suavités bombées et chaudes et l'odeur
De marécage et de rose sous les cratères
Qui mordent ! Lacérez-moi de vos dents
Vulves féroces ! pénétrez ma chair coupable.⁴

Dans ces deux textes, la mort du sujet lyrique, qu'il soit un simple « homme » ou qu'Orphée soit nommé, est un instant d'une rare violence, où le sujet est en proie à la douleur. Jouve fait

¹ *Ibid.*, p. 451.

² P.-J. Jouve, *Matière céleste*, *op. cit.*, p. 177.

³ *Ibid.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 156.

ainsi de lui un être mortel, se focalisant sur sa finitude, comme pour souligner les limites de ses pouvoirs de poète.

L'émergence d'un sujet poétique plus humain que divin transforme alors en profondeur la fonction du chanteur thrace. Dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, par exemple, le personnage est souvent associé, nous l'avons vu, à « l'homme ». L'emploi de l'article défini, mais aussi du présent de l'indicatif vient fondre Orphée dans la masse des mortels, où rien ne le distingue plus des autres. Ces exemples ont presque valeur de maxime, avec l'usage du verbe *être* au présent et des articles définis : « La défaite est pour l'homme »¹ ; « La vérité de l'homme est d'être deux »². Orphée vient alors se perdre dans l'emploi du singulier et dans la valeur générale de l'article. Homme et non plus héros, il devra alors, comme le prévient Hadès, accepter les limites imposées par le dieu : « Prends le prix qui t'est dû, ne voile pas ta face »³. L'usage des pronoms de la quatrième et de la cinquième personne vient souligner le passage d'une poésie qui se caractérisait par un sujet lyrique triomphant dans le moi, à un texte où le poète vient se dissoudre dans l'emploi du pluriel que représentent le « nous » et le « vous ». Marie-Jeanne Durry fait ainsi d'Orphée un personnage qui se confond avec les autres hommes, « Vous poussez des clameurs, vous cherchez un abri »⁴, dans un texte qui multiplie les emplois de la cinquième personne. Le mouvement binaire de ce vers souligne par ailleurs l'enfermement auquel sont sujets les interlocuteurs d'Hadès, qui les confond sur plusieurs pages dans leur quête d'impossible. Aux pronoms personnels viennent alors s'ajouter les articles possessifs : « vos deuils »⁵, « vos cœurs »⁶, « votre tendresse »⁷, « votre bien »⁸, « votre élu »⁹, « vos mots impuissants »¹⁰, « vos jours »¹¹, « vos nuits »¹², etc. L'alternance du singulier et du pluriel appuie la représentation d'un Orphée perdu dans la foule des hommes qui désirent revoir l'être cher :

¹ *Ibid.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 35

¹² *Ibid.*

Que de soupirs, d'appels, d'aveux et de tristesse !
Vous êtes ainsi faits. Quand la mort a surpris
L'un des vôtres, vos cris ressemblent à l'ivresse.¹

La combinaison de « que de », du pluriel, de l'énumération et de l'exclamation souligne la répétition d'un geste ancestral, lié aux « deuils » qui sont mentionnés deux strophes plus loin. Orphée, en venant chercher sa femme aux Enfers, ne fait aucunement figure de héros qui tenterait ce que personne avant lui n'avait osé, bien au contraire. Dans une certaine mesure donc, le parallèle entre le personnage et les autres humains forge une nouvelle perception du chantre thrace, qui ne serait plus extra-ordinaire, mais bien vulgaire, qui d'ailleurs est mise en valeur par l'utilisation du pronom indéfini « on » : « Mais on est paresseux pour aimer, quand on aime ! »². Le passage de la cinquième personne à la troisième esquisse une dégradation, jusqu'à refuser la présence d'individus au sein du groupe. L'emploi du singulier achève donc la représentation d'un Orphée mêlé aux autres. On peut alors se demander dans quelle mesure cette réécriture ne remet pas profondément en cause la représentation traditionnelle du poète tout-puissant.

Dans *Les Sonnets à Orphée*, ce n'est pas Orphée lui-même qui est associé à l'humain, mais le sujet lyrique qui vient se confondre avec le pronom personnel de la quatrième personne dans près de la moitié des poèmes. Nous ne proposerons pas ici de relevé exhaustif des occurrences, mais il est clair que chez Rilke la figure du poète s'assimile à présent non à cette image du « dieu avec la lyre » (« Gott mit der Leier »), mais à cet interlocuteur indéfini à qui s'adressent aussi *Les Sonnets*. Partie intégrante de la nature, donc du monde dans la poétique rilkéenne, les hommes et le sujet lyrique semblent égaux dans leur tentative de comprendre l'univers qui les entoure : « Nous sommes liés à la fleur, vigne, fruit » (« Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht »³). L'homme est ainsi représenté, avec le sujet lyrique, comme placé au centre d'un ensemble caractérisé par le temps qui passe, les saisons, la germination. Comment ne pas y voir une image de la production du poème lui-même ? Le rapprochement entre l'humain et le divin devient dès lors non pas un frein à l'écriture, mais un moteur. D'ailleurs, alors que le chantre thrace est mis en pièces par les Ménades, le sujet lyrique s'associe une nouvelle fois à la quatrième personne, dans le dernier vers : « Nous sommes à présent les auditeurs et une bouche de la nature » (« sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur »⁴). Le sujet lyrique est ici confondu avec les « auditeurs », littéralement *ceux qui écoutent*, au pluriel, et se place ainsi dans une position ambivalente, à la fois lecteur et producteur, la référence à la « bouche » renvoyant ainsi à la production sonore

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 34.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 683 (I, 14).

⁴ *Ibid.*, p. 692 (I, 26).

mais aussi à l'écriture poétique. On retrouve enfin une image similaire dans le sonnet II, 5 qui se termine sur cette question : « sommes-nous enfin ouverts et receveurs ? » (« sind wir endlich offen und Empfänger? »¹). La métaphore de l'ouverture et du réceptacle fonde la figure du poète dans l'œuvre de Rilke, qui ici décentre le singulier du moi dans le pluriel du nous afin de souligner l'importance de cette porosité entre le poète et le monde. L'emploi du *nous* permet cette association d'un « je » et d'un « tu », aussi multiple soit-il. L'apparition de la quatrième personne est en cela profondément essentielle à l'esthétique des *Sonnets*, car elle voit le sujet lyrique se déplacer « hors de soi », s'adressant à un autre, Orphée, dans un premier temps, et se nourrissant des autres, ces silhouettes d'hommes ou même d'enfants qui apparaissent ponctuellement dans le texte. Le *nous*, lui, est omniprésent et souligne l'importance de ce va-et-vient entre les êtres. Dans cette perspective, Rilke choisit de s'éloigner du divin pour éviter une définition trop restrictive du poète, qui pourrait multiplier les identités.

II. La fin d'un fantasme

La représentation d'un Orphée humain conduit à la redéfinition du sujet lyrique, qui n'est alors plus représenté en pleine possession de ses pouvoirs, à l'image de celui de Norge qui, dans « Le menteur », ne dispose même pas de la connaissance du vrai : « Ce que je raconte, ce n'est pas la vraie vérité comme on dit »². De même, dans « Mon piano bleu », Lasker-Schüler ne « connaît aucune note » de son instrument (« kenne doch keine Note »³), sonnait le glas de la représentation d'un Orphée tout-puissant. Si le personnage n'est pas nommé, il est clair que l'association de la première personne, incarnant la figure du poète, avec un musicien *manqué*, surprend. Comme dans d'autres textes de notre corpus, l'instrument est cassé : « Le clavier est brisé » (« Zerbrochen ist die Klaviatur »⁴). Mais au-delà de ce détail, c'est bien la connaissance du sujet qui est remise en cause au début du poème, avec l'emploi du verbe *kennen* (*connaître*), qui est suivi de la négation. Il faut ici reprendre l'œuvre d'Apollinaire pour saisir le contraste entre ces deux esthétiques, de la confiance à la défiance :

Et je joue quelquefois du matin à la nuit
 Les morceaux de musique acquis par ma grand-mère
 Car les musiciens d'Allemagne m'ennuient
 Et quand je m'ennuie je m'ennuie comme les pierres

Je passerais ma vie touchant mon piano

¹ *Ibid.*, p. 698 (II, 5).

² Norge, *Poésies*, op. cit., p. 172.

³ E. Lasker-Schüler, *Werke und Briefe, Kritische Ausgabe, Gedichte*, op. cit., p. 267.

⁴ *Ibid.*

En écoutant l'ivoire ordonner l'harmonie
Cet ivoire que choque parfois mon anneau
L'harmonie des beaux airs de France et d'Italie¹

La transition est d'importance, entre un sujet lyrique qui joue encore (certes il s'ennuie, mais joue tout de même) et celui qui n'en est plus capable, entre celui qui utilise le possessif (« mon piano ») et celle qui le met à distance dans le cœur du texte : « un piano bleu » (« ein blaues Klavier »²). Le siècle avance dans cette direction, vers la mise à distance d'une figure du sujet lyrique capable de tout, notamment d'enchanter ceux qui l'écoutent.

1. L'impossible connaissance

Orphée s'efface certainement d'autant plus volontiers dans certains textes de cette période que le chant n'est plus sa seule propriété :

la décadence du chant, c'est d'être justement dans la bouche de tout le monde. Oui, tout le monde chante, le chant n'est pas réservé à l'individu d'exception en communication privée avec le secret du monde ou du divin ; il n'est plus contenu dans le lieu sacré ; il n'est plus le privilège d'une élite³

Jaccottet, poète « ignorant »⁴, « ignare »⁵ et « inquiet »⁶, définit ainsi « Le travail du poète » : « L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli n'est pas plus de rêver que de former des pleurs, mais de veiller comme un berger et d'appeler tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort »⁷. Le poète est représenté, comme chez Apollinaire, comme un « veilleur », c'est-à-dire celui qui se maintient éveillé, celui qui lutte contre le sommeil qui menace, afin « d'appeler ». La transition, de *chanter* à *appeler*, est essentielle. Elle nous confirme que le poète est passé d'une poésie lyrique, chantée, à une poésie de la parole, se détachant de la musique. Le passage du vers à la prose est essentiel. Or si Jaccottet ne présente pas d'Orphée dans ce texte, il n'en reste pas moins que nombre de réécritures du personnage offre à lire un Orphée qui se caractérise par la parole et non plus par le chant. Il convient de revenir sur les conséquences de cet amûissement progressif du personnage. Car ce n'est pas seulement la crise de la musicalité et du *carmen* qui se joue dans l'« effacement » de Jaccottet, c'est bien

¹ G. Apollinaire, *Le Guetteur mélancolique*, op. cit., p. 97.

² E. Lasker-Schüler, *Werke und Briefe, Kritische Ausgabe, Gedichte*, op. cit., p. 267.

³ V. Delecroix, *Petite bibliothèque du chanteur*, op. cit., p. 25.

⁴ P. Jaccottet, *L'Encre serait de l'ombre*, op. cit., p. 35.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 36.

plus profond. Pour lui, le poète n'a plus qu'à « rassembler son maigre feu »¹, figure parcellaire d'un Prométhée désincarné.

Dans l'émergence d'un chant humain pour Orphée se joue la représentation d'un poète tout aussi humain, au sens limitatif du terme. Bien entendu, chaque réécriture du mythe est différente et aborde cette problématique avec d'importantes nuances. Certaines œuvres entretiennent même une certaine ambiguïté vis-à-vis de la représentation du poète, entre haut chant et mise en scène d'un sujet lyrique particulièrement modeste. La mort ne peut être connue et encore moins formulée², dès *Les Géorgiques* de Virgile :

victusque animi respexit : ibi omnis
Effusus labor, atque immitis rupta tyranni
Foedera, terque fragor stagnis auditus Avern³

vaincu par le désir, il se retourna pour la regarder : à cet instant
il annihile tous ses efforts, et le pacte avec le tyran fut rompu,
et trois fois un bruit terrible se fit entendre dans les marais de l'Arverne.

Sa parole est alors consciente de ses propres limites, car

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?⁴

Un dieu en est capable. Mais comment, dis-moi,
un homme peut le suivre avec son étroite lyre ?

La différence entre le divin et l'humain est mise en valeur par l'utilisation de la conjonction « aber » (*mais*), et se cristallise ici autour de la capacité du dieu face à la permission pour les hommes (avec l'usage du verbe *sollen*). La multiplication des interrogations vient se perdre dans l'emploi répété des points de suspension : la réponse avortée se dissout alors dans le blanc de la page du poème qui se referme sans clôture. Pas de réponse non plus pour le sonnet I, 14 et ses trois questions finales :

Nun fragt sich nur: tun sie es gern? ...
Drängt diese Frucht, ein Werk von Schweren Sklaven,
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind *sie* die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?⁵

Maintenant se posent seulement les questions : le font-ils de bon gré ?...
Ce fruit, œuvre de lourds esclaves, s'élève,
concentré, vers nous, vers leurs maîtres ?

Sont-*ils* les maîtres, ceux qui dorment près des racines,
et se permettent, pris dans leur superficialité, de nous
mêler à la force muette et au baiser ?

¹ *Ibid.*, p. 37.

² A. Gonord, *Le Temps*, op. cit., p. 18 à 22.

³ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 150.

⁴ *Ibid.* (I, 3).

⁵ *Ibid.*, p. 684.

Les tercets se remplissent d'une gradation d'interrogatives, d'un vers, puis deux, puis trois, motivées par l'utilisation du verbe *fragen* (*demander*), au début du neuvième vers. Ce verbe sans sujet en allemand semble faire émerger le chant de lui-même, à partir de la matrice que représente l'association de l'interrogation et des points de suspension. Le sonnet II, 20 se referme d'ailleurs sur un principe similaire, liant les points de suspension et l'interrogation :

Fische sind stumm..., meinte man einmal. Wer weiß?
Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der Fische
Sprache wäre, ohne sie spricht?¹

Les poissons sont muets..., disait-on autrefois. Qui sait ?
Mais après tout n'est-il pas un lieu où l'on parle,
sans eux, ce qui serait la langue des poissons ?

Le silence des poissons envahit alors le poème, sans que le lecteur trouve une réponse à cette mystérieuse « langue des / poissons » (« Fische / Sprache »²). Encore une fois le savoir est mis en doute : « Qui sait ? » Mais le sujet lyrique questionne sans répondre. La poésie est alors chez lui davantage un mode d'interrogation du monde que de narration. Le poète n'est plus alors un être qui sait, comme chez Marie-Jeanne Durry ou Roger Munier, il est un individu qui *pourrait*, nuance de taille.

D'ailleurs, dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, alors qu'Orphée chante, le désenchantement est total lorsque de lui montent des voix, le traitant de « fou qui chantes »³, « Chanteur en proie à sa chanson »⁴, « Moissonneur fou »⁵. Si le fou possède une certaine propension à révéler la vérité dans la littérature⁶, il n'en reste pas moins que *fou* prend ici une dimension injurieuse, d'autant plus que cette voix s'adresse à celui qui traditionnellement enchante le monde autour de lui, révélant dans un premier temps que l'enchantement n'a plus lieu d'être, mais surtout, dans un second temps, que le charme s'inverse, jusqu'à se retourner contre celui qui chante : l'emploi de l'expression « en proie à » fait ainsi d'Orphée la victime de son propre enchantement, jusqu'à ce que le voile se lève définitivement. En effet, l'une des voix qui émergent du chantre thrace est formelle, soulignant qu'Orphée ne parvient pas à remonter Eurydice :

¹ *Ibid.*, p. 709.

² *Ibid.*

³ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Que l'on pense notamment aux ouvrages de Foucault sur l'*Histoire de la folie à l'âge classique*, ou encore à l'étude de P. Jacerme, La « Folie » de Sophocle à l'antipsychiatrie, on voit bien que la représentation du fou dans la littérature, notamment au Moyen-âge et à la Renaissance, fait de lui un individu indispensable au bon équilibre de la société. Le bouffon du roi en est un bon exemple (notamment dans *Le Roi Lear* de Shakespeare).

Trompeur triste, qui trompes-tu parmi tes feintes ?
Pas même toi, montant des nuits, marcheur épars
Sous ta charge d'images peintes :
Un fantôme, voilà ta part.¹

Comme dans *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, l'impuissance d'Orphée est d'abord marquée par une interrogation, qui ouvre ce quatrain. La reprise lexicale autour du verbe *tromper*, de « trompeur » à « trompes », souligne la fin de l'illusion : la réponse à la question, initiée par la négation, vient alors appuyer la représentation d'un Orphée incapable de remonter sa femme à la surface de la terre. Le quatrain suivant confirme cette idée :

Tu ne vois rien, tu n'entends rien
Que tes échos et que ton ombre,
Tu ne touches, tu ne contiens
Que l'espoir dément où tu sombres.²

L'accumulation de négations exceptives aboutit à nouveau à l'évocation de la folie du personnage (« dément »). L'« ombre » trouve alors un écho à la rime avec le verbe *sombrer*, figurant ce mouvement de descente physique et mentale que représente cet épisode du mythe, alors même que le personnage est censé remonter vers la surface de la terre. L'erreur d'Orphée est bien, pour Marie-Jeanne Durry, d'avoir cru possible de repousser la mort :

Proche ? jamais si loin de ton approche,
Jamais si refusé ! [...] ³

Encore une fois, une interrogation aussitôt niée introduit la strophe, mais qui éclate en une exclamation, procédé que l'on retrouve plus loin :

Humble, prosterné ? De quel rire
Vont te souffleter les enfers !⁴

La dynamique qu'entraîne ce jeu avec les types de phrase, de l'interrogation à l'exclamation, souligne le mouvement de retombée que va subir Orphée quelques pages plus loin, au moment même où il se retourne, avec la platitude de la tournure déclarative : « Je me tourne et te prends. – Rien n'était là. – Je meurs. »⁵. Le dernier vers du texte s'allonge avec l'emploi des tirets et des simples points finaux, qui résonnent comme une fatalité que le chantre thrace

¹ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 66-67.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

n'a pas su contourner. Dans la version de Marie-Jeanne Durrty, Orphée est ainsi bien ce « fou »¹ qui n'a pas pu se résigner à obéir à « l'ordre qui nous sépare »² et accepter la mort d'Eurydice, comme d'ailleurs dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier où « l'interdiction »³ (terme répété à plusieurs reprises) trouve sa source dans ce « secret d'abîme »⁴ qui protège la mort, « énigme interdite »⁵ qui doit échapper aux hommes et qu'Orphée, dans sa « hâte imprudente »⁶, a tenté de dérober, en toute inconscience :

*Le chant révèle un accord, une entente implicite, première. Il ne nomme pas seulement : il salue. Dans son mouvement même, il adhère et peu ou prou rend hommage. S'il interroge, ce n'est que sur le fond d'un sourd acquiescement qui finalement ratifie. Le chant ne sait pas le : pourquoi ? ou ne le sait qu'en l'apaisant dans un accord préalable, infondé, dont l'appel enfoui le commande. Par quoi seul il est et peut être le chant.*⁷

Comme dans *La Lyre de septembre* de Södergran ou *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, Roger Munier refuse de répondre aux questions soulevées par le chant : le personnage d'Orphée incarne alors la possibilité de dire et de demander, pourvu que le chant puisse exister. Le savoir lui échappe, avec la négation du verbe *savoir*, mais au moins les questions sont-elles présentes. Si la connaissance est impossible (Orphée ne peut pas regarder Eurydice, donc la mort), son questionnement reste du ressort de l'humanité. Le chanteur thrace fait alors face, comme chez Marie-Jeanne Durrty, à ses propres limites :

Mais je n'ai pas compris, happé que j'étais déjà par l'en haut, que si j'avais pu, par mon seul chant d'en haut, aller jusqu'à m'emparer d'une énigme abritée dans l'Hadès, aller la chercher jusque là, je ne pouvais la porter comme énigme à la clarté du jour. L'énigme doit rester dans l'élément de l'énigme. Elle n'en peut sortir que conjurée, rendue à une clarté qui la défait comme énigme. Au point qu'on n'est même jamais sûr qu'on ramène – comme j'ai voulu m'en assurer, justement, pour mon malheur. Il ne faut pas vouloir s'assurer. Ce dont on s'assure aussitôt se replie, se défait, comme Eurydice sous mon avide regard.⁸

Orphée échoue dans sa quête d'Eurydice parce qu'il appartient tout entier à la surface, au monde des vivants, comme le souligne l'emploi du verbe *happer*. Sa mélodie, uniquement

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 53.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 80-81.

adaptée à ceux qui respirent encore, brise alors un équilibre, que le regard en arrière vient rétablir. En effet, chez Roger Munier, regarder Eurydice n'est pas un sacrilège, c'est un retour à la normale, puisque l'homme ne peut revenir d'entre les morts, il doit y rester. Voilà pourquoi le son, impuissant, est rattrapé par la vue. C'est peut-être en ce sens que l'on peut comprendre l'évocation de l'orage dans *Orphée – Cantate* : « La descente aux Enfers s'est égalée à l'orage »¹. Comme l'éclair qui frappe de façon décalée pour l'œil et l'oreille, la révélation des Enfers vient révéler les limites du son face au pouvoir de l'ouïe. Il faut alors certainement se souvenir des vers de Desnos, dans le recueil si bien nommé *Les Ténèbres* :

Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée
et s'écroulent au son des trompettes de Jéricho
Sa voix perce les murailles
et mon regard les supprime sans ruines²

Desnos célèbre le pouvoir du chant d'Orphée pour mieux révéler ses limites. Fasciné par l'image, au même titre que Breton ou Aragon, le poète français voit dans le regard du sujet lyrique ce qui vient détruire de façon durable les souvenirs que peut représenter le mythe dans l'espace poétique, scellant l'échec du *carmen*.

2. Celui qui écoute

Une inversion fondamentale s'opère alors : de locuteur Orphée devient auditeur, et non plus nécessairement le producteur du son. Car si Orphée est toujours « l'âme humaine chantant »³ chez Hugo, il se transforme petit à petit, notamment sous la plume de Banville⁴ :

« O Dieux, pendant les nuits sereines, anxieux,
J'ai longtemps écouté le bruit qui vient des cieux,
D'où sans cesse le chant des Étoiles s'élance
Si doux, que nous prenons ses voix pour le silence !⁵

Confondant sa voix avec le chantre thrace, dans un poème portant son nom, le sujet lyrique n'est plus celui qui chante, mais celui qui *écoute*, comme dans « Ma Bohème » de Rimbaud où le sujet lyrique, héritier de la lyre d'Orphée, tend l'oreille vers la musique des « cieux » :

¹ *Ibid.*, p. 75.

² R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 547.

³ V. Hugo, « Orphée », dans *La Légende des siècles*, dans *Œuvres complètes*, poésie III, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 435.

⁴ On notera qu'au sein même de l'œuvre de Banville la figure d'Orphée se transforme. En effet, dans *Les Cariatides*, le personnage apparaît en possession de sa voix et de sa lyre : « Il chantait, voix mêlée à la lyre divine ». Il n'est pas question d'écoute dans cette réécriture relativement traditionnelle, très proche des versions antiques du mythe. Ce n'est que plus tard, dans le poème que nous citons ensuite, que l'on découvre Orphée sous un nouveau jour.

⁵ Théodore de Banville, cité en exergue des *Dieux Antiques* de Mallarmé, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1446.

[...]

– Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;¹

Rimbaud souligne l'importance du verbe *écouter* dans cette esthétique où le sujet lyrique n'est pas représenté comme un chanteur. L'ensemble du sonnet fait de lui un rêveur « rimant »² (« Oh ! là là ! que d'amours splendides j'ai rêvées ! »³ ; « Petit-Poucet rêveur »⁴). Mais de chanteur, le sujet lyrique est passé à auditeur. Le poète se caractérise uniquement par sa capacité à percevoir une mélodie atténuée, avec l'utilisation de l'adjectif « doux », qui montre les liens intertextuels entre le poème de Banville, placé au tout début de la traduction de Mallarmé *Les Dieux antiques*, et celui de Rimbaud : leurs Orphée écoutent tous deux la mélodie des « étoiles » (le terme est présent dans les deux textes), le « chant » de Banville s'étant transformé chez Rimbaud en une mystérieuse onomatopée, ce « frou-frou » à peine perceptible auquel le sujet lyrique est pourtant sensible.

Cette transition marque l'entrée dans une nouvelle ère. Les réécritures du dix-neuvième siècle forment alors un tournant dans cette transformation majeure, où le personnage oscille encore entre son statut traditionnel de chanteur et cette nouvelle représentation en tant qu'auditeur. Ainsi, l'Orphée des *Ballades* de Spitteler « écoutait une sérénade » (« Orpheus hörte eine Serenade »⁵), au passé, tandis que celui de Herwegh est toujours décrit comme un chanteur :

Und was Orpheus einst gesungen,
Sollt es dir unmöglich sein?⁶

Et ce que Orphée chanta jadis,
Serait-ce impossible à tes yeux ?

On distingue à partir de cet instant deux types d'auditions : il y a d'abord l'Orphée qui écoute la mélodie du monde, à la première personne, et ensuite tous les poètes qui perçoivent le chant d'Orphée, à la troisième personne. Ces deux écoutes sont essentielles à la définition d'un nouveau lyrisme.

¹ Arthur Rimbaud, « Ma Bohème », dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, op. cit., p. 75.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ Cité dans *Orte*, vol. 30, Issue 149, Orte Verlag, 2007, p. 28.

⁶ G. Herwegh, « An Richard Wagner », dans *Neue Gedichte*, K. Dörflinger, 1877, p. 141.

Le poète n'est plus seulement chanteur, il est aussi auditeur, car « Soudain la vapeur se renverse »¹. « Ecoute »², nous dit Pierre Emmanuel à l'ouverture de « La Nuit est joie ». L'impératif ne laisse pas de place à une alternative, d'autant plus que le verbe est répété au troisième vers. Cette poétique repense tout le rapport qu'entretient le poète avec l'écriture et la lecture. Car dans cette perspective, le poète qui écoute le chant d'Orphée n'est rien d'autre qu'un lecteur, comme nous, qui interroge sa pratique de la poésie. La réécriture se trouve ainsi à mi-chemin, de la lecture à l'écriture, de la voix de l'autre à celle du moi, du non-personnel au personnel. Or l'écoute est un mouvement essentiel de l'écriture poétique, car elle suppose une assimilation, une familiarité avec le son, jusqu'à se confondre avec lui. C'est ce que Berio appelle « une conscience acoustique du matériau verbal »³, esquissant une poétique de l'écoute particulièrement étudiée par Michèle Finck :

Plus que jamais l'avenir de la poésie est entre les mains du lecteur doué d'écoute. « Je deviens (...) meilleur musicien et meilleur *auditeur*. Peut-on écouter encore mieux ? » demande Nietzsche dans *Le Cas Wagner*. Si selon Hegel, l'oreille n'est pas un « sens pratique » mais un « sens théorique », s'inscrivant naturellement dans un rapport à « l'intériorité » et à « l'âme », Rosolato et Barthes distinguent chacun trois types d'écoute qui, combinés, peuvent mettre sur la voie difficile recherchée par Nietzsche d'une « meilleure » audition. Pour Rosolato, il y va à la fois d'une « écoute technique » (fondée sur une analyse de la structure sonore), d'une « écoute évocative » (sensible aux réminiscences véhiculées par le son) et d'une « écoute hypnotique » (abandon sonore, proche de l'extase et de la transe). Le pouvoir de l'oreille du lecteur de poésie est à la mesure de son aptitude d'auditeur à jouer sur ces trois registres de l'écoute.⁴

On ne devient pas chanteur sans percevoir la mélodie du monde, on ne devient donc pas poète sans écouter cette harmonie. C'est d'ailleurs ce que fait le Malte des *Carnets*, qui « s'expose toutes oreilles ouvertes »⁵, afin de s'ouvrir au monde. On peut d'ailleurs comprendre de cette manière le vers d'Ingeborg Bachmann, dont le sujet lyrique voudrait « saisi[r] ton cœur qui résonne » (« griff ich dein tönendes Herz »⁶) : *greifen* signifie en allemand *attraper*, *saisir*. Il s'agit donc pour le moi de prendre possession du son, comme moyen de se fondre avec la deuxième personne, cette Eurydice qui lui échappe pourtant. La présence de l'écoute, dans l'utilisation de l'adjectif verbal « tönendes », cristallise alors l'un des enjeux de la réécriture :

¹ L. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 182.

² P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 133.

³ L. Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Jean-Claude Lattès, 1983, p. 156, cité par M. Finck, « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », *op. cit.*

⁴ M. Finck, « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », *op. cit.*

⁵ M. Finck, « Son et vocation dans Les Cahiers de Malte Laurids Brigge », dans *Le Roman du poète*, *op. cit.*, p. 61. Finck compare ainsi l'attitude de Baudelaire, qui se *ferme* les oreilles et celle de Malte qui écoute les bruits de la ville, moyen de renouer avec l'expérience nécessaire que requièrent les vers : « Rilke se sépare de Baudelaire en opposant la tentation baudelairienne de protéger l'oreille la volonté d'exposer l'oreille » (*Ibid.*).

⁶ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 42.

pour posséder Orphée, il faudrait pouvoir le *saisir*, dans toute sa matérialité. Cette dernière se manifestant dans le chant, éminemment corporel, l'audition semble indispensable.

Si dans les réécritures antérieures à notre corpus Orphée est le plus souvent un chanteur admiré pour la qualité de sa mélodie, il apparaît donc qu'à présent les poètes de notre corpus ne tiennent pas toujours à se confondre avec lui pour hériter de ses pouvoirs par le simple port de son nom. De nombreuses réécritures prennent leurs distances avec le personnage, évoqué à la troisième personne, afin de souligner l'importance non pas de la production, mais de l'écoute. Ce renversement appelle à commentaire, comme dans ce distique qui referme un poème de Rilke, écrit juste avant *Les Sonnets à Orphée* :

Redeten uns die fernsten, die alten und ältesten Väter!
Und wir: Hörende endlich! Die ersten hördenden Menschen.¹

Les très lointains, les anciens, les très anciens pères nous parlèrent !
Et nous : auditeurs, enfin ! Les premiers hommes à écouter.

Le poète souligne l'importance de l'écoute dans le paysage poétique européen de cette période : en effet, les deux mentions temporelles, l'adverbe « endlich » et l'adjectif « ersten », font de ce mouvement une grande première et fondent un sentiment de soulagement. Ecouter les Anciens (et avec eux plus tard, dans *Les Sonnets*, Orphée), c'est finalement se ranger à la vérité même : non plus chanter malgré tout (le poème est ainsi introduit par « la plainte et la parole », « das Klagen und Sagen », qui sont des références au chant de deuil d'Orphée après la mort d'Eurydice), mais aussi s'ouvrir à la mélodie qui entoure le « nous » dont il est ici question : poètes, lecteurs, hommes. De fait, l'écoute est centrale dans *Les Sonnets*, puisque le motif de l'oreille, lieu de l'écoute par excellence, envahit le texte, jusqu'à concurrencer Orphée. Mais le sujet lyrique n'écoute pas n'importe quoi, n'importe comment. Dans sa lettre du 3 novembre 1909 à Clara, Rilke nous montre ainsi quelle opération est à l'œuvre lorsque l'être écoute la voix d'un autre, en l'occurrence un chant grégorien grâce à un gramophone :

[Rodin] était superbe, absolument silencieux, fermé, comme affronté à une tempête.
Il oubliait de respirer à force d'écouter, avalait vite une gorgée d'air quand la puissance de la voix se relâchait pendant quelques mesures.²

L'auditeur est totalement happé par le chant, hors de lui-même, plongé dans un épais silence, comme submergé par le flot de la mélodie. L'image de la tempête met en valeur ce déferlement sonore, qui semble dans un premier temps réduire l'homme à sa seule occupation : entendre. Cette opération le dépasse, jusqu'à *oublier* l'essentiel : *respirer*. Nous l'avons vu précédemment, le chant est une respiration pour Rilke, et il semblerait qu'ici aussi la mélodie fasse office d'inspiration, au sens pneumatique du terme. La musique remplace l'air dans le processus biologique de maintien de la vie. Mais plus encore, Rodin vient se

¹ R.M. Rilke, „... Wann wird, wann wird“, dans *Die Gedichte*, op. cit., p. 921.

² R.M. Rilke, *Correspondance*, t. III, op. cit., p. 144.

confondre avec le chanteur lui-même : alors que sa respiration se bloque pendant les passages chantés, il imite très exactement le geste du musicien en insufflant de l'air au même instant. Ecouter revient finalement à reproduire un geste essentiel de l'apprentissage de l'écriture poétique : écouter, c'est devenir soi-même chanteur, comme réécrire c'est s'engager sur le chemin de l'écriture, en passant de l'autre à soi, mouvement d'appropriation du geste d'autrui avant de se risquer à voir sa propre voix éclater dans l'espace poétique, qu'il soit celui de la page blanche ou du chant, muet ou sonore.

Les Sonnets de Rilke portent en eux les réflexions de toute une vie sur la portée de l'ouïe dans l'espace poétique. Rilke fait de l'écoute un élément indispensable de la pratique artistique en général. Le monde produit pour lui une « vaste mélodie, tissée de mille voix » (« eine breite Melodie, aus tausend Stimmen gewoben »¹) vers laquelle le sujet doit tendre l'oreille pour percevoir « le chant d'une lampe ou la voix de la tempête » (« das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturms »²) :

Que ce soit le chant d'une lampe ou la voix d'une tempête, que ce soit le souffle du soir ou le gémissement de la mer, qui t'environne – toujours veille derrière toi une ample mélodie, tissée de mille voix, dans laquelle ton solo trouve sa place de temps à autre.³

La voix du poète trouve sa place dans « la mélodie une et commune » (« die eine gemeinsame Melodie »⁴) qu'il a préalablement écoutée avant de s'y intégrer. C'est d'ailleurs ce qui différencie les hommes du poète, puisque les premiers « ne l'écoutent plus du tout » (« hören sie gar nicht mehr »⁵) et que le second s'ouvre à « la mélodie de l'infini » (« die Melodie der Unendlichkeit »⁶). Cette distinction annonce déjà la prédisposition du sujet lyrique rilkéen à écouter le chant du monde, qui deviendra celui d'Orphée dans *Les Sonnets*. Le recueil célèbre alors la capacité du sujet lyrique à associer chant et écoute, comme dans le sonnet I, 20 où le cheval du premier quatrain, avatar du « je » poétique, « chante et [...] écoute » dans les tercets (« Der sang und der hörte »⁷), ou dans le sonnet II, 28 où la danseuse « ne s'émut / pleinement qu'en écoutant qu'Orphée chantait » (« regte / sich völlig hörend nur, da Orpheus sang »⁸) :

¹ R.M. Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., p. 24 (XVI).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 24 : « Sei es das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturms, sei es das Atmen des Abends oder das Stöhnen des Meeres, das dich umgiebt – immer wacht hinter dir eine breite Melodie, aus tausend Stimmen gewoben, in der nur da und dort dein Solo Raum hat. ».

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Ibid.*, p. 688.

⁸ *Ibid.*, p. 714.

Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.¹

C'est seulement parce que la haine te démembra et te déchira à la fin que
nous sommes maintenant les auditeurs et une bouche de la nature.

Alors que la première partie des *Sonnets* se referme sur ce vers, Rilke souligne l'importance de ce geste dans l'apprentissage de l'écriture poétique : avant de composer un poème, il faut apprendre à entendre et surtout devenir « auditeur » (« Hörenden »), substantif créé à partir du participe présent du verbe *hören*, processus qui met en valeur la dimension active de cette écoute. Or elle est associée à l'adverbe temporel « jetzt » (maintenant) et à l'utilisation du présent de l'indicatif (« sind wir ») : Rilke insiste bien sur la nature innovante de cette démarche poétique, marquant l'écart entre passé et présent avec le vers précédent. Or l'écoute n'est possible que parce que le chant d'Orphée est indestructible dans ce sonnet, qu'il faut reprendre depuis le premier vers :

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel, là,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör',
wie sie auch rangen und rasten; und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.²

Mais toi, le divin, toi, retentissant encore jusqu'à la fin
l'essaim des Ménades dédaignées l'attaqua
tu as couvert leur cri par l'ordre, toi, le beau,
ton jeu édifiant s'éleva sur les destructrices.

Aucune n'était là pour te détruire la tête et la lyre,
alors qu'elles luttaient et s'arrêtaient ; et toutes les pierres
aiguës qu'elles jetaient sur ton cœur
n'étaient que douceur et faites pour écouter.

Finalement, elles te détruisirent, harrassé par la haine,
alors que ton chant séjournait encore dans les lions et les rochers

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 692.

² *Ibid.*, p. 692.

et dans les arbres et les oiseaux. D'où tu chantes encore maintenant.

Ô toi, dieu perdu ! Toi, trace infinie !

C'est seulement parce que la haine te démembra et te déchira à la fin que nous sommes maintenant les auditeurs et une bouche de la nature.

Tout le projet poétique des *Sonnets* repose sur cette écoute, essentielle au chant. Il n'y a pas, pour Rilke, de poésie possible sans elle. C'est pour cela que les quatrains se terminent sur le terme « Gehör » et que les tercets referment le sonnet sur les « Hörenden ». Le sujet lyrique ne peut alors hériter d'Orphée que s'il l'a écouté. Dans cette perspective, ce qui distingue la musique du bruit, ce n'est plus seulement le compositeur¹, mais l'auditeur, en l'occurrence le poète, qui se trouve dès lors dans une position ambivalente puisqu'il est à la fois bouche et oreille, poète et lecteur.

3. Poétique de l'humilité

Dans cette perspective, le personnage ne peut plus apparaître dans sa toute-puissance, car le poète n'est plus nécessairement « ni enchanteur, ni pourrissant », il parvient à se dégager du vieux fantasme d'une toute-puissance de la poésie et des mots, pour « port[er] l'effort du langage à son plus haut degré d'intensité »². La figure du mage s'estompe alors :

Le temps n'est plus – à ce jour du moins – au sacre des poètes, que ce sacre obéisse à un phénomène de reconnaissance officielle et de gratification institutionnelle (le Prince des Poètes, de Pierre de Ronsard à Jean Cocteau) ; qu'il soit suscité par la pression des circonstances et un engagement de type historique, d'Agrippa d'Aubigné à Louis Aragon ; qu'il soit le produit d'une autoconsécration de nature messianique, des romantiques aux surréalistes (avec la figure du poète maudit comme sombre envers).³

Chez Norge, par exemple, le sujet lyrique ne se risque que très peu à se rapprocher du personnage, et quand ce n'est pas le cas, il produit des « Poèmes incertains »⁴. A l'image d'un Supervielle qui préfère à l'éclat une « espèce de tâtonnement intérieur »⁵, il semblerait qu'une transformation profonde du sujet lyrique soit à l'œuvre. Chez Jouve, d'ailleurs, le poète « est

¹ *Ibid.*, p. 972 : « Ce n'est donc pas la nature du son qui distingue la musique du bruit, mais l'usage qu'en fait le compositeur ».

² J-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 11.

³ B. Blanckeman, « Introduction », dans *Lectures de Philippe Jaccottet „Qui chante là quand toute voix se tait?“*, op. cit., p. 9-10.

⁴ Il s'agit là du titre de son premier recueil.

⁵ Entretien publié dans la revue *Paru* 5 (1948). Florence Davaille, « Oublieuse Mémoire de Jules Supervielle, ou Le "Style Flou": étude des poèmes liminaires », Université de Rouen, France, *Arob@se*, vol.2, n. 1 : « Au-delà, elle correspond à un type de création souvent revendiqué par Supervielle: le "tâtonnement", dont l'étude des manuscrits, fort retravaillés, nous donnent tant d'exemples. »

un diseur de mots »¹, et non plus le grand chanteur qu'il était autrefois². Le lecteur se tient alors, comme dans ce vers de Jaccottet, face à cette antithèse qui cristallise la situation du sujet lyrique, tendu entre « effacement » et *resplendissement*, dans une esthétique qui jongle de la transparence à l'éclat, du silence à la parole, prenant à contrepied la tradition, qui définit la poésie depuis la Pléiade comme un « haut chant », métaphore de l'élévation que procure l'écriture poétique, à la fois mouvement ascendant vers le divin et différenciation d'avec la plèbe. Le poète incarne une force médiatrice à travers son don, qui le rend familier du sacré et du monde des hommes. Les métaphores de l'élévation traversent ainsi les siècles pour définir celui qui se définit comme « maître »³ dans « Fonction du poète » de Hugo. Chez Baudelaire, le poète est encore « prince des nuées »⁴. Certes, « ses ailes de géant l'empêchent de marcher »⁵, mais le sujet lyrique est toujours en position dominante. Le chant est une élévation.

Le ciel est en ce sens une métaphore de la verticalité qui lie le poète lyrique au divin, du bas vers le haut⁶. Dans le mythe d'Orphée, le ciel représente ainsi le séjour des dieux, bien sûr, image très traditionnelle de la représentation du sacré, et symbolise l'élévation du chanteur thrace, par le biais de la mélodie. Dans de nombreuses versions en effet, la lyre devient une constellation⁷, comme dans le dernier paragraphe d'*Orphée – Cantate* qui représente l'ascension de l'instrument : « [Ta lyre] a trouvé place au firmament des astres, sous le nom de la constellation de la Lyre, entre Hercule et le Cygne. Sa principale étoile, Véga, est l'une des plus brillantes du ciel »⁸. Indépendante du chanteur thrace, la lyre devient un personnage à part entière, sujet des verbes conjugués. Elle semble alors incarner la possibilité d'une forme

¹ P.J. Jouve, *En Miroir*, op. cit., p. 44 : « Le "diseur de mots" est le poète véritable, celui qui fait rendre au langage tout ce qu'il enferme de l'âme, et non seulement la pensée décantée par la logique, mais l'autre souterraine, qui ne répond à rien. Diseur de mots est celui qui sait établir entre ces mots le potentiel d'une charge nécessaire à l'étagement de mouvements compliqués et d'épaississements graves formant la matière mentale. Songez à un seul de vos rêves. Le diseur de mots est celui qui, dans l'extrême veille, harponne un équivalent du rêve » (*Ibid.*, p. 44-45).

² Toutefois, on retrouve cette expression dans *Tombeau de Baudelaire*, cette fois associée à la puissance magique du verbe : « Le poète est un diseur de mots, au sens le plus héroïque : spirituel et créateur. Dans ses mots, il connaît la vertu, le courage, la religion, qui sont en la parole et seulement en elle. Dans ses mots, le poète se sauve et point autrement. Dans l'acte des mots du poète est sa mystique et se révèle aussi sa magie » (*Tombeau de Baudelaire*, Paris, Editions du Seuil, 1958, p. 28).

³ V. Hugo, « Fonction du poète », dans *Les Rayons et les ombres*, dans *Œuvres complètes*, Poésie I, op. cit., p. 925.

⁴ C. Baudelaire, « L'Albatros », dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres poétiques*, I, op. cit., p. 10.

⁵ *Ibid.*

⁶ J-C. Pinson, « De l'athéisme poétique aujourd'hui », op. cit. : « Philosophie et poésie en Occident, sœurs jumelles et rivales dès l'origine, ont longtemps partagé un même "instinct de ciel", un même désir d'absolu, de transcendance, de supérieure musique. Pour l'une, ce désir a nom *métaphysique*. Pour l'autre, il prend la forme du *lyrisme*, nom moderne pour l'idée de style "élevé" ou "inspiré" ».

⁷ On retrouve cette représentation dans le corpus antérieur à celui qui nous intéresse. Chez Ballanche, en effet, Orphée porte une lyre « aux confins célestes ».

⁸ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 102.

d'éternité, là-haut, dans un ciel sans dieu mais qui se caractérise par l'éclat, avec le superlatif « l'une des plus brillantes du ciel ».

Orphée est alors souvent, par extension, appelé par les hauteurs. Chez Rilke par exemple, le chantre thrace est destiné à ce mouvement ascendant, qui fait de lui un être extraordinaire : c'est notamment le sens de l'exclamation dans les premiers vers des *Sonnets à Orphée*, de cette « élévation » (« Übersteigung ») qui caractérise le chant. Le monde est ici mû par la « musique des forces ! » (« Musik der Kräfte! »¹), encore une fois exprimée à la tournure exclamative. Issue de la théorie platonicienne des mouvements des planètes, orchestrés selon des principes harmoniques, au sens mélodique du terme, cette conception du monde place le chant au centre des préoccupations du poète, et surtout le définit par sa verticalité. Mais le ciel est surtout l'objet des regards, de la part des hommes et du sujet lyrique. le sonnet I, 11 met en scène cette hiérarchie spatiale, par cet impératif qui l'introduit : « Regarde le ciel » (« Sieh den Himmel »²). La question qui suit met en scène les jeux des hommes, qui cherchent à repérer les étoiles au-dessus de leurs têtes : « N'y a-t-il pas une constellation qui s'appelle "le cavalier" ? » (« Heisst kein Sternbild "Reiter"? »³). Spectateur des astres et de leurs mouvements, l'homme n'est pas en position de les comprendre, car « la liaison stellaire trompe » (« die sterniche Verbindung trügt »⁴). Seul Orphée peut y accéder : les humains, eux, restent en bas, à l'image de la fleur du sonnet II, 5 qui s'ouvre une fois que la « lumière des cieux musiciens s'y engouffre » (« Licht der lauten Himmel sich ergiesst »⁵). Le mouvement vertical de la lumière, de bas en haut, définit la fleur et l'homme comme réceptacle. Le sonnet se referme d'ailleurs sur cette interrogation :

Aber wann, in welchem aller Leben,
sind wir endlich offen und Empfänger?⁶

Mais quand, dans quelle vie entre toutes,
sommes-nous enfin ouverts et receveurs ?

Ce double mouvement, d'ouverture et de réception, lié par la conjonction de coordination « und », fait se rejoindre l'homme et la fleur qui, au deuxième vers « s'ouvre » (« erschliesst »⁷). Alors que l'élévation ne leur est pas possible (et non pas interdite, ce qui changerait la portée de la réécriture), les hommes comme partie intégrante du

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 682.

² *Ibid.*, p. 681 (I, 11).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 697 (II, 5).

⁶ *Ibid.*, p. 698 (II, 5).

⁷ *Ibid.*, p. 697 (II, 5).

monde sont ainsi réduits à un rôle prédéfini, qui les maintient dans la soumission¹. Le sonnet I, 18, qui met en scène le monde moderne, nous rappelle ainsi à quel point le destin de l'homme est limité : « la machine [...] comme elle [...] nous affaiblit » (« die Maschine [...] wie sie [...] uns [...] schwächt »²). Le progrès, loin d'être un facteur d'élévation dans ce texte, est un agent néfaste, jusqu'à confiner l'être dans une terrible réduction, qui referme le premier tercet. L'homme est ainsi représenté comme un serviteur, le dernier terme qui referme le poème étant le verbe *dienen* (*servir*). On retrouve d'ailleurs un écho de cette hiérarchisation dans le sonnet II, 27 : « nous comptons [...] comme divine utilisation » (« gelten wir [...] als göttlicher Brauch »³).

Jouets de la volonté divine, l'homme (et à travers lui le sujet lyrique) voit ainsi se refuser à lui l'élévation qui caractérise le chant d'Orphée. De fait, au sonnet I, 17, l'élévation se brise soudain :

[...] O steig... o steig...

[...] Oh, monte... Oh, monte...

Aber sie brechen noch.⁴

Mais ils se cassent encore.

Evoquant les « rameau[x] » (« Zweig »⁵), aux vers précédents, Rilke interrompt la phase ascensionnelle par l'utilisation des points de suspension, le passage au deuxième tercet et le sémantisme du verbe *brechen* (casser, rompre). Si l'élévation n'est pas possible, c'est en partie à cause du vide qui habite ce ciel, comme au sonnet I, 23. La musique céleste est étouffée par « les silences du ciel » (die Himmelstillen »⁶). Rilke préfère alors l'incertitude à la certitude, les questions aux réponses, comme dans cette lettre du 9 octobre 1916 adressée à Ilse Erdmann :

La certitude, en dehors du poème, du tableau, de l'équation, de l'édifice, de la musique, ne s'obtient peut-être qu'au prix de la plus rigoureuse limitation, en s'enfermant dans un canton de l'univers choisi par réflexion et par expérience et dont on se contentera, dans un cadre connu et signifiant où il sera possible, et

¹ Cette thématique est particulièrement explorée par Marie-Jeanne Durry, qui distingue la toute-puissance d'Hadès (« Je dis avec ma voix, je scelle avec mon sceau », *op. cit.*, p. 32) et la petitesse d'Orphée, qui ne peut qu'obéir. C'est bien un rapport hiérarchique qui les oppose, puisqu'Orphée reçoit un « ordre qui nous sépare » (*Ibid.*, p. 53) et que la seule ascension qui lui soit permise soit vers la surface de la terre, et non vers le ciel : « Remonte vers le sol » (*Ibid.*, p. 31). La seule mention des cieux est ambiguë : « Recule vers le ciel » (*Ibid.*, p. 31), un mouvement qui refuse à Orphée la grandeur d'une ascension grandiose. Pour l'Orphée de Marie-Jeanne Durry, « là-haut » (*Ibid.*, p. 32) représente le monde des vivants et des mortels, et non pas une élévation mystique. Car si « le ciel n'est plus loin » (*Ibid.*, p. 53), c'est le ciel des hommes dont il est ici question.

² *Ibid.*, p. 686 (I, 18).

³ *Ibid.*, p. 713 (II, 27).

⁴ *Ibid.*, p. 687 (I, 17).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 689 (I, 23).

profitable, de s'employer spontanément. Mais comment pourrions-nous vouloir cela ?¹

Il conclut d'ailleurs sa lettre sur des points de suspension : « Prendre l'incertitude dans sa plus haute dimension : dans une incertitude infinie, la certitude aussi devient infinie... »².

Puisque le ciel se refuse à lui, le sujet lyrique se voit redéfini à la surface du poème. On observe alors un mouvement inverse dans les réécritures du mythe : les poètes qui refusent de représenter la grandeur d'Orphée, ou encore de se représenter en présence des pouvoirs du chantre thrace, développent alors une poétique de l'humilité, au sens étymologique du terme. La réécriture du personnage est alors le moment où le sujet lyrique se rapproche de la terre (*humus* en latin). Ce mouvement est totalement inversé par rapport à celui que l'on peut observer dans les réécritures qui évoquent une ascension vers le ciel, et il existe même des textes où l'on trouve les deux mouvements verticaux, vers le haut comme vers le bas. C'est notamment le cas de Roger Munier, qui représente la montée au ciel de la lyre et la descente d'Orphée vers le sol. Dans *Orphée – cantate*, la terre embrasse le corps d'Orphée et Eurydice au moment où ils franchissent les limites de la mort (« *Eurydice [...] passa du monde visible qui la retenait mal [...] au royaume de l'Hadès* »³). Fusion du corps avec les forces élémentaires, cette descente dans la terre, puis sous terre, souligne les limites du personnage. C'est d'abord Eurydice qui est « *ensevelie* »⁴, jusqu'à se fondre avec le sol : « *le visage presque entier se confondait avec la terre* »⁵. Puis Orphée :

*tu [...] te couchas dans un fossé sous la pluie déjà battante. Ne faisant qu'un avec la terre. [...] Tout se confondait dans la pluie dense, le haut et le bas, la terre et le ciel et, par le danger, la vie même et la mort, sous la menace de la foudre. [...] Et toi, contre la terre, dans ce creux propice, la bouche au bord de l'herbe ruisselante, tu voulus conjurer le péril une fois encore et te mis à chanter.*⁶

La mort d'Eurydice est un instant de réunion des deux personnages avec la terre, une chute qui les entraîne au plus bas, métaphore de l'ensevelissement qui les attend lors de la descente aux Enfers. La pluie qui tombe sur les deux corps, l'un mort, l'autre vivant, souligne ce mouvement vertical qui rattache le poète à la boue, image de la création⁷, et au ciel, « les

¹ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 397.

² *Ibid.*, p. 398.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ On peut penser à l'intertexte biblique de cette *Cantate*, notamment à la Genèse 2 : « Le Seigneur Dieu prend de la poussière du sol et il forme un être humain » (*Bible*, op. cit., p. 9). L'homme se rattache à la terre en amont et en aval de la vie.

fureurs d'en haut »¹ et « le déchaînement d'en haut »², alors qu'Orphée s'adresse aux éléments : « Terre, terre, mon refuge contre le déchaînement d'en haut, abrite-moi, recueille-moi. Toi qui m'as ravi Eurydice, sauve-moi du danger de la foudre »³. Ce n'est plus en le ciel que réside l'espoir, puisque « L'en haut n'est que menace et redoutable assaut »⁴, à l'image des éclairs qui tombent autour du personnage, la terre est au contraire un allié, « terre propice »⁵, « mon secours »⁶, « je te sens fraternelle »⁷. Orphée oppose le sol et le ciel, avec un champ lexical bien spécifique, du péjoratif au mélioratif. Le salut se trouve dans cette fusion avec la terre, alors même qu'elle représente un danger : « Ma bouche est gagnée par l'eau boueuse qui dévale, je me sens défaillir »⁸. Le chantre thrace « plein de boue »⁹ est alors progressivement enfoui, « terrassé »¹⁰, avec ce jeu de mots qui le lie à la terre, dans ce qui incarne la poésie : l'organe du chant et de la parole. Cette « *noce avec la terre* »¹¹ est ainsi le signe de l'humanité d'Orphée, qui rejoint sa condition première : la terre d'où la Genèse l'avait créé.

III. Un nouveau chant

Le nouveau chant d'Orphée dit sa fragilité, lui qui retourne à la boue à laquelle les divinités l'avaient destiné. Or ce nouveau chant vient trouver sa mélodie dans un élément qui a longtemps été perçu comme un élément négatif pendant de nombreux siècles : le silence. Le vingtième siècle déclare la fin du duel entre chant et silence, en rétablissant l'équilibre entre

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 65.

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*

les deux notions, l'un étant indispensable à l'autre, car « Comme certaines musiques / Le poème fait chanter le silence »¹ :

Au vingtième siècle, la littérature se déplace du côté du silence. Libérée du joug du réalisme et de l'imitation, la littérature rompt toutes les amarres, elle renie le passé, repousse les conventions littéraires établies et se rebelle contre un langage impuissant et épuisé. Au vingtième siècle, l'écriture se met à rejeter ce langage, à le détruire, et elle tend à s'en dissocier, à le dépasser, à aller vers un au-delà du langage, vers une région du dire qui est en dehors du dire, une région où s'arrête le dire et où commence le silence. Dans la modernité, la littérature s'émancipe, elle tord le cou à l'impératif de la perfection, de la cohérence et de l'abondance et se met, au contraire, du côté de l'incohérence, de l'illogisme et du fragment. Loin d'être suicidaire, voire mourante, l'écriture se dépouille, se rétrécit, s'amenuise, poursuivant la réduction, le manque, l'absence et le vide – vide constitutif, absence signifiante, silence éloquent, certes, qui ne minent pas le sens, mais qui, subtilement, l'accomplissent.²

Le silence représente un extraordinaire potentiel. On peut alors se demander dans quelle mesure la montée du silence transforme le chant du personnage d'Orphée, non pas en nous attachant à démontrer le risque destructeur qu'il représente, mais en interrogeant ses potentielles qualités, notamment à fonder un nouvel espace pour un sujet poétique qui se distancie des siècles précédents.

1. La mélodie du silence

On définit souvent le silence comme un « espace neutre au sein duquel nous pouvons déployer nos paroles et nos conversations »³. Les dictionnaires font de lui, dans toutes les langues de notre corpus⁴, un élément défini par la négation. Pour Haidu, par exemple, « le silence est un anti-monde du discours »⁵ ; pour Lavelle « le son traverse le silence, qui le

¹ Guillevic, *Art poétique*, op. cit., p. 177. A. de la Motte, *Au-delà du mot*, op. cit., p. 2 : « Marient sons et silence, elle fait taire la parole et fait résonner le silence. La parole, creuse et inexpressive, cède sa place à un silence prometteur, un silence littéraire, oscillant entre présence et absence, qui offre en refusant et qui se livre en se dérochant. Le silence, longtemps sous-estimé, minimisé, relégué à l'arrière-plan, fait alors son entrée fulgurante dans la littérature française. Le silence et l'écriture dépassent leur antagonisme, se rallient, se complètent, donnant naissance à une nouvelle forme d'écriture très élaborée et très puissante, qui, toujours au bord du dicible, puise dans les mots et se nourrit des blancs afin de rehausser la puissance évocatrice du langage. »

² A. de la Motte, *Au-delà du mot – Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, op. cit., p. 1-2.

³ P. Perrot, « Préface » à L. Lavelle, *La Parole et l'écriture*, op. cit., p. 27.

⁴ Le silence est une notion marquée par la négation. En français, le *TLFI* le considère ainsi comme une « absence de bruit », tandis qu'en allemand, le *Duden* définit *Schweigen* par « Ne plus parler ; ne pas répondre ; ne rien dire » (« nicht [mehr] reden ; nicht antworten ; kein Wort sagen », dans *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, Dudenverlag, 2007, p. 1510.).

⁵ P. Haidu, « The Dialectics of unspeakability : Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification », op. cit., p. 278 : « Silence is the antiworld of speech ».

supporte, sans l'abolir »¹. Le silence se caractérise par rapport au son, comme s'il dépendait de son envers pour exister. Dans l'imaginaire biblique, il y a d'abord un « grand vide »² : « La parole naît et s'accomplit dans le silence »³, autrement dit le silence est aussi important que le son, car sans lui ce dernier ne peut s'épanouir. Une définition négative est alors considérablement réductrice, notamment si l'on se place dans une perspective purement musicale. En musique, le silence est un « signe graphique placé sur la portée pour indiquer l'absence ou l'interruption du son ». Il est toujours ici question d'envisager le silence par rapport au son, mais il n'est pas un manque ou une absence, quelque chose qui aurait dû être là et qui ne l'est pas : le silence possède une existence en soi et surtout une importance. Comme un signe de ponctuation (D'ailleurs, est-il autre chose ? Les instants de respiration d'un chanteur sont indiqués par une virgule au-dessus de la portée.), il est indispensable à l'épanouissement du son, que ce soit dans la production quotidienne ou bien dans l'espace musical et poétique. Sans lui, la mélodie ne peut pas être : nous ne choisissons pas de respirer et le chant ne peut se passer de silence. Mieux, le silence construit du sens, notamment lors de la lecture à voix haute où

les silences vont être distribués de telle sorte que les liaisons entre les termes m'apparaissent clairement. Les articulations du texte lu peuvent être soulignées, commentées par un instrument de musique. Des ponctuations particulièrement fines ou importantes, on peut les traduire non seulement par un silence, mais par un silence coloré de manière particulière, ou bien rompu par un coup de cymbale, un pincement de luth. Ces signaux peuvent constituer toute une analyse du texte. On peut ne faire que souligner les liaisons grammaticales déjà là, mais la musique peut faire sortir du texte des relations neuves par rapport à la grammaire de l'écrit et du parlé, mettre par exemple en parallèle deux mots qui n'avaient pas de relations grammaticales particulières. Elle va donc transformer le texte, en faire sortir des possibilités latentes. Alors la signification primaire, celle que le texte aurait sans son traitement musical, apparaît comme n'étant qu'un moment de tout un champ de transformations de significations que seule la musique permet d'explorer. Un des grands plaisirs qu'elle me donne, c'est cette impression de nager dans un fleuve de changements de sens. La musique permet de passer de l'autre côté du langage, de l'autre côté du décor, et de tourner ainsi toutes sortes de censures que l'on pourra ensuite tourner lentement dans les livres.⁴

Le silence est un moment où peut se déployer la signification, pour celui qui lit bien sûr, mais aussi celui qui l'écoute, et enfin pour le poète. Le chant ni la parole n'existent sans silence. Le silence, contrairement aux définitions que l'on peut trouver dans un dictionnaire, n'est pas qu'une absence : il est une présence, en creux, qui dialogue avec le son et lui permet de

¹ L. Lavelle, *La Parole et l'écriture*, op. cit., p. 133.

² *La Bible*, Alliance biblique française, 2000, p. 8.

³ J. Rassam, *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, p. 34.

⁴ M. Butor, « Une semaine d'escaliers », *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, p. 260.

s'épanouir. Car sans silence, la mélodie, le texte poétique ne peuvent pas être. Il est un instant de respiration et d'inspiration, pour le chanteur comme pour l'auditeur et le lecteur. Les poètes de notre corpus qui donnent une grande place à un Orphée humain accordent une importance essentielle au silence. Chez eux, Orphée ne recouvre pas le silence avec sa mélodie, il chante avec lui. Chez un poète comme Valéry, déjà, l'écoute mène au silence, non au son :

J'ai observé, quelquefois, en écoutant de la musique, [...] que je ne percevais plus, en quelque sorte, les sons des instruments en tant que sensations dans mon oreille. La symphonie elle-même me faisait oublier le sens de l'ouïe. Elle se changeait si promptement, si exactement, en vérités animées et en universelles aventures, ou encore en abstraites combinaisons, que je n'avais plus connaissance de l'intermédiaire sensible, le son.¹

Le silence est figuré ici par l'emploi de la négation, comme souvent : « je ne percevais plus », « je n'avais plus connaissance ». Valéry parle même de perte : « me faisait oublier le sens de l'ouïe », aboutissant à un paradoxe fondamental pour notre étude. Son et silence viennent ainsi se rencontrer pour s'annuler. Le silence, que l'on considère généralement comme une absence de son², donc un élément sans cesse recouvert par celui-ci, est alors le grand vainqueur : ce n'est pas la musique qui l'emporte, mais le silence. Valéry inverse ainsi les propriétés de l'audition, orientée vers ce dernier. D'ailleurs, dans « Orphée », le silence est un moment d'absolu, perturbé par le son :

...Je compose en esprit, sous les myrtes, Orphée
L'Admirable!...Le feu, des cirques purs descend ;
Il change le mont chauve en auguste trophée
D'où s'exhale d'un dieu l'acte retentissant.

Si le dieu chante, il rompt le site tout-puissant ;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres ;
Une plainte inouïe appelle éblouissants
Les hauts murs d'or harmonieux d'un sanctuaire.

Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée !
Le roc marche, et trébuche ; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire !

D'un Temple à demi nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
À l'âme immense du grand hymne sur la lyre !³

¹ Valéry, *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 105-106.

² *TLFI*.

³ P. Valéry, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 76-77.

Le verbe *rompre* renvoie à l'un des pouvoirs du chant : briser le silence¹ dans lequel est plongé le monde dans l'avant-chant. Le personnage entonne alors la mélodie du silence, lui qui pendant des siècles avait ardemment combattu le silence des Enfers et le mutisme d'Eurydice. A une époque où le poète cherche les limites et la portée de son chant, une voix émerge dans cette recherche d'une mélodie qui dialoguerait avec le silence et qui même le matérialiserait. Le paradoxe interpelle. Et pourtant pour Haidu, le silence est « le refuge nécessaire du poète »², tandis que pour Valéry, « Un bon poème est silencieux »³. Il y a certainement, comme le souligne Rabaté, une sorte de silence incontournable lorsque l'on écrit un poème : « La poésie ? C'est, je crois, le travail paradoxal et contradictoire entre liaison et déliaison, entre syntaxe et anacoluthie, entre voix et silence »⁴. Cette tension entre voix et silence, entre le blanc typographique qui entoure le poème et les vers noircis d'encre qui le composent, est immédiatement résolu : le poème n'est poème qu'à partir du moment où l'espace poétique se compose de ces marges qu'on considère souvent, à tort, comme « vides ». Il n'y a pas de vide autour du vers, il y a du silence, un silence qui permet au poème de se définir comme tel : « être fidèle à la poésie c'est concilier la volonté de parler et le silence. La poésie est silence parce qu'elle est langage pur, voilà le fondement de la certitude poétique »⁵. Tout se joue autour de la conjonction de coordination « et » : « la volonté de parler et le silence ». La poésie est une association de ces deux éléments indissociables, comme la langue est inséparable de la respiration du locuteur. Si on ajoute à cela la dimension musicale, orale, de la poésie, on comprend que le silence n'est pas qu'un motif, pour la poésie du vingtième siècle : il lui est consubstantiel.

Chez Rilke, notamment, le silence est lié intimement à la musique car « elle est le révélateur (au sens photographique du terme) du silence »⁶. Dans sa correspondance, il définit la musique non pas par le son, mais par son envers : « Silencieusement, silencieusement – : la musique parlerait ainsi »⁷. Chez lui, le silence est « intérieur »⁸, car « bien davantage qu'une absence de bruits, c'est une force intérieure, une puissance créatrice »⁹ :

¹ M. Philippon, *Paul Valéry: une poétique en poèmes*, op. cit., p. 28-29 : « La supériorité du silence sur toute parole est un thème constant non seulement dans les écrits, mais aussi dans la vie de Valéry. Par la parole, l'absolu chute dans le relatif. Le chant, le son, brisent la paix du silence, rompent le charme [...]. Le site est tout-puissant car le silence est divin [...] Le symbole de cette fêlure est la musique ».

² P. Haidu, "The Dialectics of unspeakability", dans Saul Friedlander, *Probing the Limits of Representation : Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992, p. 278: "The necessary refuge of the poet".

³ P. Valéry, *Cahiers I*, op. cit., p. 1102.

⁴ D. Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 39.

⁵ M. Blanchot, *Faux-pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 166.

⁶ M. Finck, *Poésie moderne et musique*, op. cit., p. 345.

⁷ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p.288.

⁸ F. Barbotin, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, op. cit., p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

Dans la poésie rilkéenne, l'espace où toute chose est immergée est avant tout un espace de l'ouïe, et le continuum qui rend toute chose audible s'appelle le silence. Ici, le silence forme la texture du monde, il en est la matrice, c'est donc le silence qui sera célébrée. [...] L'évolution poétique suivie par Rainer Maria Rilke se déroule ainsi dans l'espace de l'ouïe : espace menacé, retrouvé, restauré, glorifié.¹

La musique est « respiration », « Atem » :

Musik: Atem der Statuen. Vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen
enden. [...] ²

Musique : respiration des statues. Peut-être :
silence des images. Toi langue où les langues
finissent. [...]

Dans ses *Lettres à un jeune poète*, la description du processus créateur est ainsi profondément lié au silence intérieur du poète, cette « franchise [...] silencieuse » qui ouvre sur le chant :

décrivez vos tristesses et désirs, les pensées qui vous traversent l'esprit et la croyance en une beauté, quelle qu'elle soit – décrivez tout cela avec une franchise profonde, silencieuse, humble et utilisez pour vous exprimer les choses de votre environnement, les images de vos rêves et les objets de vos souvenirs. [...] Essayez de lever les sensations englouties de votre passé lointain ; votre personnalité sera affermie, votre solitude sera élargie et deviendra un logis somnolent où le bruit des autres passe au loin.³

De même, dans *Les Elégies de Duino*, le silence est constitutif de l'écriture poétique. Il fonde les capacités d'écoute du sujet lyrique à transcender l'absence de son et à écouter la mélodie du silence :

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur
Heilige hörten [...] Aber das Wehende höre,
die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.⁴

Des voix, des voix. Ecoute, mon cœur, comme seuls
les saints écoutaient [...] Mais écoute le souffle,
La nouvelle ininterrompue, qui se construit dans le silence.

¹ *Ibid.*, p. 13.

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 897 („An die Musik“).

³ R.M. Rilke, *Lettres à un jeune poète / Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., p. 28 : „schildern Sie Ihre Traurigkeiten und Wünsche, die vorübergehenden Gedanken und den Glauben an irgendeine Schönheit – schildern Sie das alles mit inniger, stiller, demütiger Aufrichtigkeit und gebrauchen Sie, um sich auszudrücken, die Dinge Ihrer Umgebung, die Bilder Ihrer Träume und die Gegenstände Ihrer Erinnerung. [...] Versuchen Sie die versunkenen Sensationen dieser weiten Vergangenheit zu heben; Ihre Persönlichkeit wird sich erweitern und wird eine dämmernde Wohnung werden, daran der Lärm der anderen fern vorüber geht.“

⁴ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 631.

Sa fascination pour le souffle, la respiration, que nous avons déjà commentée dans la première partie de cette étude, est à comprendre dans cette perspective. Car au-delà de la conception pneumatique du poème, qui se superpose dans son œuvre, il y a aussi la volonté de marquer le texte du sceau du silence, ce silence qui permet d'écouter et de chanter. Sans lui, rien n'est possible. En inscrivant des termes renvoyant à ce que nous pourrions appeler des soupirs, avec « Atem », ou « Hauch », Rilke rend le silence visible, comme il peut l'être sur la portée du musicien. C'est aussi un moyen de suspendre le temps : une fois inscrit, le silence n'est plus si éphémère, il rejoint la puissance que les mots peuvent obtenir à partir du moment où ils apparaissent noir sur blanc.

Le silence s'installe donc : au troisième vers du tout premier sonnet, « Et tout se tut » (« Und alles schwieg »¹). Le passage du chant au mutisme est particulièrement rapide :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist;
und da ergab sich, daß sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.²

Là s'élevait un arbre. Ô pure élévation !
Oh, Orphée chante ! Oh, quel grand arbre dans l'oreille !
Et tout se tut. Mais même en ce mutisme
monte un nouveau commencement, signe et métamorphose.

Animaux du silence sortirent des forêts claires
et délivrées, de leur couche et de leur nid ;
et alors il s'en suivit qu'ils ne se taisaient pas
par ruse ni par peur,

mais pour entendre. Hurler, crier, rugir
semblait petit à leur cœur. Et où il n'y avait
qu'une hutte pour l'accueillir,

un abri au sein du plus sombre désir
avec un seuil dont les piliers tremblaient, -
alors tu leur créas un temple dans l'écoute.

Si le chant occupe les deux premiers vers du recueil, le troisième marque un arrêt au cœur même de la strophe, souligné par l'emploi en position initiale de la conjonction de coordination « et ». Le chant se caractérise par l'éclat de l'exclamation et de la métaphore

¹ *Ibid.*, p. 675 (I, 1).

² *Ibid.*

verticale : « s'élevait » (« stieg »), « élévation » (« Übersteigung »), « Baum » (« arbre »). Le silence quant à lui s'étend sur le troisième vers, avec cet allongement morphologique permis par l'adjonction du préfixe *Ver-* et du suffixe *-ung* au radical du verbe *schweigen* (se taire)¹. Le silence ouvre et referme le vers, en une construction qui ne laisse guère d'espace au chant. Le silence a, pour Rilke, part au chant. En effet, l'usage de la conjonction de coordination et, au début du troisième vers, n'a pas valeur d'opposition, mais bien d'association. Le chant et le silence sont alors décrits comme complémentaires². D'ailleurs, les deux hémistiches les évoquant le plus directement, « O Orpheus singt » et « Und alles schwieg », présentent un certain nombre de points communs, notamment leur taille réduite et leur structure syntaxique. L'interjection « O » annonce la conjonction « Und », tandis que les deux verbes sont placés sous l'accent du vers allemand, construisant une petite symphonie qui associe chant et silence. La première strophe de ce sonnet lie ainsi un trio de verbes, de « stieg » à « schwieg » en passant par « singt », qui partagent tous trois la lettre *s* à l'initiale et forment une chaîne sonore avec la présence de l'assonance en [i] et l'allitération en [g] qui les réunissent. Ces trois verbes définissent la musicalité poétique selon Rilke, sous l'égide d'Orphée, entre élévation, mélodie et silence. *Les Sonnets* seraient donc le lieu où le silence se lit, dans une écriture qui propose d'envisager le son *avec* le silence et non pas *contre*. Le silence s'installe alors sur le poème, avec un réseau isotopique particulièrement dense : « se tut » (« schwieg »), « mutisme » (« Verschweigung »), « silence » (« Stille » au cinquième vers), « muet » (« leise » au septième vers). Dans les tercets, l'écoute ouvre la première strophe, avec l'emploi de la conjonction « sondern » (« mais ») et de l'enjambement syntaxique, puisque la phrase commencé au deuxième quatrain vient s'écouler sur le premier tercet, faisant fi des règles de composition du sonnet classique. Le poème se referme sur l'évocation du « temple dans l'écoute » (« Tempel im Gehör »), qui semble n'être possible que par le silence créé dans les quatrains. C'est ainsi grâce au silence que le chant peut s'épanouir.

2. La poésie comme souffle du silence

Matérialisation paradoxale de ce qui devrait être un vide, le silence est souvent représenté comme un vent. Cette métaphore traverse ainsi notre corpus. Dans « L'Amateur de poèmes », Valéry définit le vent et l'air comme une respiration, concept que l'on retrouvera

¹ On retrouve un jeu morphologique similaire au premier vers avec le verbe *steigen*. De « stieg » à « Übersteigung », il y a là l'adjonction d'un préfixe et d'un suffixe à partir du radical du verbe, qui a pour conséquence d'allonger le nom. Ces transformations lexicales, avec *steigen* et *schweigen*, lient ces verbes plus qu'on pourrait le penser. S'il y a certes un trio, « stieg », « singt », « schwieg », on s'aperçoit tout de même que l'élévation initiale est davantage associée au silence qu'avec le chant : *steigen* et *schweigen* partagent tout d'abord cette répétition interne, au premier et au troisième vers, ce passage d'un verbe à un nom, mais aussi le temps verbal (le prétérit). Le verbe *singen* est quant à lui employé au présent. Rilke crée ainsi un duo, de *steigen* à *schweigen*, où le chant n'est au fond qu'un facteur commun, qui se distribue dans l'élévation et le silence.

² On retrouve cette image dans *Le Livre des images* où deux poèmes, « Le Silence » (« Die Stille ») et « Musique » (« Musik »), dialoguent déjà. Dans « Le Silence », le son est fortement atténué, comme imperceptible : « Entends-tu, mon amour, je lève les mains – » (« Hörst du, Geliebte, ich hebe die Hände – », *op. cit.*, p. 325). L'anaphore du verbe *hören* à l'initiale des vers crée alors un rythme, une mélodie que permet non la musique mais son envers, l'écoute. Le silence se matérialise alors dans l'emploi du tiret (au premier vers) et des points de suspension (au deuxième, septième et huitième vers). Dans « Musique », le son est bien plus présent, mais il est aussi associé au silence. Le tiret qui referme le deuxième quatrain ouvre ainsi à cette injonction : « Donne-lui un silence » (« Gib ihm ein Schweigen », *Ibid.*, p. 326).

par la suite chez Rilke : « Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée ; je donne mon souffle et les machines de ma voix ; ou seulement leur pouvoir, qui se concilie avec le silence »¹. L'association du verbe *respirer* avec la première personne fait du sujet lyrique un agent de la définition du poème comme « souffle » (et de son application), notamment avec l'usage des articles possessifs : « mon souffle », « ma voix ». Dans ce texte qui referme le recueil où apparaît Orphée, le choix de la prose peut alors interpeller, car dans l'ensemble des poèmes qui composent *Album de vers anciens* (et comme le titre l'annonçait), le vers domine. Pour Valéry, c'est le souffle qui fonde la poésie et non le vers. La suite du texte, multipliant les verbes de mouvements *ébranler*, *mener*, *enchaîner*, *mouvoir*, rejoint le *charme* et nourrit un poème qui se respire avant tout². D'ailleurs, dans ce recueil, la lyre qui accompagne les poètes depuis l'Antiquité, instrument à cordes donc, est parfois mise à l'écart pour des instruments à vent : les flûtes et le cor de « Au bois dormant »³, ou au singulier dans « Narcisse parle »⁴.

De même, dans *Les Sonnets à Orphée*, le « chant est existence » (« Gesang ist Dasein »⁵) aussi et surtout parce que la musique insuffle la vie au sujet lyrique. Rilke reprend alors l'un des principes de base du chant (au-delà même de toute poésie), qui veut que le chanteur ne peut se passer de respirer, car il s'agit évidemment d'un impératif physiologique, la « nécessité de toute créature vivante »⁶ puisque l'air est « nourricier »⁷. Les exemples de cette association du vent et du chant sont particulièrement nombreux, dans *Les Sonnets* de Rilke et dans l'ensemble de son œuvre⁸. Dans une lettre du 13 février 1914, il définit ainsi la musique comme étant « une forme plus haute de l'air dont nous remplirions les poumons de

¹ P. Valéry, *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 95.

² *Ibid.* : « Je m'abandonne à l'adorable allure : lire, vivre où mènent les mots. Leur apparition est écrite. Leurs sonorités concertées. Leur ébranlement se compose, d'après une méditation antérieure, et ils se précipiteront en groupes magnifiques ou purs, dans la résonance. Même ces étonnements sont assurés : ils sont cachés d'avance, et font partie du nombre. // Mu par l'écriture fatale, et si le mètre toujours futur enchaîne sans retour ma mémoire, je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue. Cette mesure qui me transporte et que je colore, me garde du vrai et du faux. Ni le doute ne me divise, ni la raison ne me travaille. Nul hasard, mais une chance extraordinaire se fortifie. Je trouve sans effort le langage de ce bonheur ; et je pense par artifice, une pensée toute certaine, merveilleusement prévoyante ».

³ *Ibid.*, p. 79 : « un vent fondu de flûtes / Déchirer la rumeur d'une phrase de cor ».

⁴ *Ibid.*, p. 83 : « La flûte, par l'azur enseveli module / Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont ».

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 676 (I, 3).

⁶ H. Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, op. cit., p. 92. D'ailleurs, c'est le manque de souffle qui condamne le personnage dans ce texte, lui qui a « le souffle coupé » (*Ibid.*, p. 104).

⁷ *Ibid.*

⁸ On peut ainsi penser à un poème comme « A la musique » (« An die Musik », *Die Gedichte*, op. cit., p. 897) qui s'ouvre sur cette définition : « Musique : respiration des statues » (« Musik: Atem der Statuen »), qui rappelle bien sûr le sonnet II, 1 : « Respiration, toi invisible poème » (« Atem, du unsichtbares Gedicht ! », *Ibid.*, p. 695). Dans les deux textes, la poésie est liée au souffle de vie, littéralement le mouvement d'inspiration, mais aussi à un élément visuel, que ce soit les statues du poème de 1918 ou l'adjectif « invisible » des *Sonnets*.

l'esprit »¹. La mélodie d'Orphée naît de ce souffle, condition première de toute écriture poétique. Le sonnet I, 3 de Rilke, qui détermine la nature du chant sous l'égide d'Orphée, montre les liens qui unissent le sujet lyrique, le personnage mythique et ce que l'on pourrait appeler une poétique du souffle, « force respirante »² des *Sonnets*. Le texte se referme ainsi sur ce distique :

In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.³

En vérité, chanter est un autre souffle.
Un souffle autour de rien. Un flot en dieu. Un vent.

Rilke redéfinit l'essence du chant, et par extension de la poésie. La mélodie issue d'Orphée est un « souffle » (« Hauch »⁴), une « respiration » (« Atmen »⁵), que le chanteur partage avec le poète :

Atmen, du unsichtbares Gedicht !
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
In dem ich mich rhythmisch ereigne.⁶

Respiration, toi invisible poème !
Toujours cet échange de l'être
en soi dans l'espace du monde pur. Contre-poids,
dans lequel je surviens rythmiquement à moi-même

Le poème est un souffle, dans la poétique des *Sonnets*. Ce souffle fonde le chant d'Orphée, mais aussi l'écriture poétique, qui lie par l'exclamation le son et le visible, l'inaudible et l'invisible, avec l'utilisation de l'adjectif « unsichtbares ». Le souffle dont il est question ici est un mouvement (« eingetauschter », participe passé du verbe qui signifie *échanger*) dans le monde (« Weltraum »), qui rétablit un équilibre (*Gleichgewicht* en allemand, qui évoque phonétiquement le « Gegengewicht » du troisième vers, contre-rejeté et à la rime avec « Gedicht »).

Par le chant donc s'opère un retour la parole évanescence du poème originel, aussi fragile que le vent qui « signifie immédiatement le verbe et l'essence de la langue »⁷. La

¹ R.M. Rilke, *Correspondance*, t. III, *op. cit.*, p. 289.

² M. Finck, *Poésie moderne et musique*, *op. cit.*, p. 344.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 676 (I, 3).

⁴ *Ibid.* Pour M. Finck, le choix du lexique appuie ce « blason acoustique du souffle » (*Poésie moderne et musique*, *op. cit.*, p. 140), notamment avec le choix du terme « Hauch » en allemand, qui se prononce en aspirant le « H » initial.

⁵ *Ibid.*, p. 695 (II, 1).

⁶ *Ibid.*

⁷ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 382.

respiration donne sa force au texte, matrice de l'écriture, et le chant d'Orphée se nourrit du souffle, cet intervalle qui insuffle au poème sa légèreté. La métaphore traverse ainsi le sonnet, avec les vents qui « sont comme mon fils » (« Manche Winde / sind wie mein Sohn »¹) ou encore les adresses à l'air qui referment le texte : « Me reconnais-tu, air, toi, plein de lieux encore à moi ? » (« Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte? »²). Au dernier vers du sonnet I, 4, d'ailleurs, le souffle vient rejoindre la notion d'espace poétique : « Mais les airs... Mais les espaces... » (« Aber die Lüfte... aber die Räume... »³). Soulignant la continuité entre les mots, les sons et les « espaces » vides étirés par la ponctuation et le blanc typographique qui s'étend ensuite, les « airs » sont le signe que tout se joue ici dans le « souffle qui ne signifie rien à vos yeux » (« in den Atem, der euch nicht meint »⁴), caractéristique du chant né à partir d'Orphée.

Mais cette conception du poème comme souffle n'est pas propre à Rilke, elle traverse un certain nombre de textes de notre corpus. Dans *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel, nous écoutons ainsi « le souffle d'Orphée / en bulles de fureur »⁵, tandis que dans *Orphée – Cantate*, Roger Munier décrit, dès la première page, le rapport fusionnel du personnage mythique avec le vent :

J'ai été instruit par le vent de Thrace. Tout jeune encore, ses rafales déjà m'exaltaient. Assis des heures durant contre un mur bas de pierres sèches, face au sud où de rapides nues glissaient vers la mer dans le ciel limpide, j'écoutais la puissante voix. Seul le vent parle bien du vent. Le vent ne dit que soi. Il se nomme en mots de vent, fugaces et sitôt disparus, effacés dès que surgis, consommés dans la violence du souffle – ou insistants, insinuants, interminables, se cherchant, s'abandonnant, se reprenant, voulant sans fin, jusqu'à la chute soudaine dans le silence, l'inépuisable nom de sa course...

Le vent fut mon premier, longtemps mon seul maître. Il passait dans un déferlement ininterrompu au-dessus de moi, une sorte de galop velouté, ou par brusques saccades, élans soudains et brefs, creusant après soi un vide bleu. Il chantait. J'étais ce chant. Il haletait, s'épuisait dans sa course, gémissait contre l'obstacle. J'étais sa plainte. Un jour, je compris qu'aussi bien j'étais le vent. Et le peuplier à l'angle du champ dont il faisait comme une torche lente, argentée. Et le mur où je m'appuyais. Et la terre à mes pieds, sèche et friable, parcourue de vies innombrables. Je compris que j'avais part au vent et comme un empire sur le vent, le ciel ouvert, les frondaisons chancelantes, l'herbe couchée au ras du sol et dont les parfums m'arrivaient par bouffées – sur la vie partout répandue : bêtes rampantes, insectes dorés, flèches rapides des oiseaux. Et prenant ainsi peu à peu la mesure de mon royaume, comprenant ce pouvoir que m'ouvrait ma longue attente, je me mis à chanter.⁶

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 677.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 34.

⁶ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 11 et 12.

Le chant, associé au vent, représente chez Roger Munier le lieu d'un apprentissage, d'une transmission. Le chant se propage alors à travers le monde, jusqu'à Orphée, jusqu'au lecteur, qui tend l'oreille et écoute « l'inépuisable nom de sa course ». La fluidité de la syntaxe, avec de très nombreuses appositions, énumérations et juxtapositions, mime ce flux de paroles. Alors que Roger Munier choisit de réécrire ce mythe en prose, l'envahissement du texte par les virgules lui permet de toucher à la musicalité poétique. La première phrase du premier paragraphe est un décasyllabe, tandis que la première phrase du deuxième est un alexandrin. On observe un mouvement de concentration avec l'insertion d'un vers dans la prose, puis de libération (le décompte semble infini). Chaque paragraphe s'écoule alors au rythme du chant, cette « course » dont il est plusieurs fois question dans cette ouverture. Les points de suspension prolongent comme chez Rilke ce flot d'air et de mots. Le blanc typographique qui sépare le premier paragraphe du suivant ouvre alors un espace à écrire, le texte à venir puisque nous sommes au tout début d'*Orphée*, ce fantôme qui s'esquisse dans le non-(encore)-dit. Enfin, la multiplication des emplois du verbe *être* renforce la proximité entre Orphée et le vent. Les confondre, c'est souligner ce mouvement continu, qui associe le personnage et celui qu'il désigne comme son « maître ». Orphée devient alors le vent et le chant, comme dans *Les Sonnets* où « c'est Orphée, quand cela chante » (« ists Orpheus, wenn es singt »¹).

Dans *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel, le vent est d'ailleurs la métaphore privilégiée de la mélodie, elle qui dit « Aller par mots et par vents / Aller par vents soulevés / Par mots reconquis »². Dans son *Art poétique*, Desnos fait, lui, du « grand vent »³ une caractéristique essentielle de son chant car « Je suis le vers témoin du souffle de mon maître »⁴ :

Je suis pour le vent le grand vent et la mer
Je suis le vers témoin du souffle de mon maître
Ça craque ça pète ça chante ça ronfle
Grand vent tempête cœur du monde
Il n'y a plus de sale temps
J'aime tous les temps j'aime le temps
J'aime le grand vent
Le grand vent la pluie les cris la neige le soleil le feu et tout ce qui est de la terre boueuse ou sèche⁵

Dans ce poème sans ponctuation, le souffle nous manque et pourtant il est bien la condition essentielle du « vers ». Le parallèle entre « vent » et « vers », notamment avec l'anaphore

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 677 (I, V).

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 128.

³ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1242.

⁴ *Ibid.*, p. 1241.

⁵ *Ibid.*

initiale de « je suis », voit fusionner poésie et souffle. Le « grand vent » s’emballe alors dans cette impressionnante énumération, qui s’étend sur toute la longueur du vers libre et contraste avec les autres. Le lecteur s’essouffle, comme Orphée, cet « écorché sanglant »¹ qui à force de chanter se mutile lui-même, « avec sa gorge à vif »². La violence faite au chantre thrace souligne ainsi le caractère essentiel du souffle dans l’écriture poétique : inévitable, il est un sacrifice, un rituel qui se réalise dans le sang et qui fonde sa puissance. *L’Art poétique* de Desnos nous rappelle une chose : si le poème est chant, souffle, vent, respiration, musique qui permet au poète d’entrer en communication avec le monde, il représente aussi un dangereux pouvoir. Car du chant au vent s’effectue une transformation qui peut sembler anodine, mais lourde de conséquences : au moment où le poème n’est plus uniquement musique, mais musique du monde (c’est-à-dire un élément à part entière de l’univers, ayant un impact sur celui-ci), on quitte le domaine de l’abstraction pour celui du pragmatisme. Orphée aurait, par le biais du chant, un pouvoir magique sur ce qui l’entoure. C’est notamment ce que souligne les *Dieux antiques*, où « Orphée représente, dans l’opinion de quelques uns, les vents qui arrachent les arbres dans leur course prolongée, en chantant une musique sauvage »³. Le vent est un mouvement, une impulsion, symbole de vie et de destruction (avec l’emploi du verbe *arracher*) dans *Les Dieux antiques*. Le chant est un vent dont les effets sont spectaculaires, représentation du pouvoir d’Orphée sur le monde. Le chantre thrace, par cette mélodie « sauvage » rejoint les forces de la nature, jusqu’à tutoyer la puissance des dieux. Lui, qui n’est pourtant qu’un humain, à l’origine, fils de roi, dispose de ce que les Anciens appellent le *carmen*, à la fois chant et enchantement, puisqu’Apollon lui a confié un objet incroyable : la lyre fabriquée par Hermès. A partir de cet instant, Orphée entre dans une catégorie à part : ni tout à fait humain puisqu’il parvient à descendre aux Enfers et à remonter encore en vie, ni tout à fait divin puisqu’il échoue dans sa quête d’Eurydice, le personnage se tient « entre deux mondes »⁴ car il appartient aux « deux / règnes » (« beiden / Reichen »⁵), celui du temps humain et de l’éternité des dieux.

Rejoignant la formule de Sartre, « Se taire ce n’est pas être muet, c’est refuser de parler, donc parler encore »⁶, ou encore celle de La Rochefoucauld, « Il y a un silence éloquent »⁷, il semblerait qu’il faille faire du silence une instance langagière comme les

¹ *Ibid.*, p. 1242.

² *Ibid.*

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956, p. 1240.

⁴ Il s’agit là d’une expression de Brunel, qui interroge la poésie d’Apollinaire selon cet angle dans *Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte, op. cit.*, p. 678 (I, 6).

⁶ J-P. Sartre, *Qu’est-ce que la littérature*, Paris, Folio, 1948, p. 30.

⁷ F. de La Rochefoucauld, « De la conversation », *Maximes*, dans *Œuvres*, Paris, Belin, 1820, p. 212-213.

autres¹, qui possède sa propre grammaire et qui a définitivement des choses à nous dire, au même titre que les mots, sons pleins face aux intervalles silencieuses :

Le silence fait partie du langage, nous nous taisons, c'est une manière de nous exprimer. Il a un sens comme n'importe quel geste, n'importe quel jeu de physionomie ; et, en outre, il doit ce sens à la proximité du langage dont il manifeste l'absence.²

Cette présence-absence au langage fonde son importance. Si selon Des Forêts, « Le silence même en dit plus long que les mots »³, le silence d'Orphée et celui d'Eurydice ont beaucoup à nous apprendre.

¹ L. Lavelle, *La Parole et l'écriture*, op. cit., p. 133 : « Le silence est parfois si chargé de signification qu'il abolit la parole, non pas seulement parce qu'il la rend inutile, mais encore parce que la parole disperserait, en la divisant et en la répandant au-dehors, cette essence trop fine qu'il porte en lui sans nous permettre pour ainsi dire d'y toucher. Le silence est un hommage que la parole rend à l'esprit. ».

² M. Blanchot, *La Part du feu*, op. cit., p. 67.

³ L-R. des Forêts, sixième poème, *Poèmes de Samuel Wood*, p. 29, cité par Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 31.

Chapitre 2 : La naissance d'une voix, Eurydice

L'ombre d'Orphée

Un personnage prend alors son élan dans la mélodie silencieuse d'Orphée, un personnage souvent mis de côté parce que considéré comme secondaire. Mais puisque la figure d'Orphée n'est plus nécessairement glorifiée au cours du siècle, on observe parfois une opération de valorisation du personnage féminin.

Depuis des siècles, Eurydice « [suit] la lyre et le chant » (« följde jag lyran och sången »¹). Dans *Les Géorgiques* de Virgile ou *Les Métamorphoses* d'Ovide, Eurydice suit le chant d'Orphée, quoi qu'il arrive. Envoûtée par la mélodie de son époux, elle remonte progressivement vers la surface de la terre, jusqu'au regard fatal qui scelle son retour définitif aux Enfers :

redditaque Eurydice superas veniebat ad auras,
pone sequens [...] ²

Et Eurydice lui étant rendue, elle avançait vers la surface,
en le suivant derrière

Carpitur acclius per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca. ³

Dans un profond silence ils s'engagent sur un sentier en pente
Abrupt, obscur, plongé dans un épais brouillard opaque.

Le mythe place l'homme en tête de cortège, suivi par son épouse. Et ce mouvement se perpétue, même dans les versions les plus contemporaines, notamment dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier : « La place de celui qui chante est devant, n'est que devant »⁴. La reprise du verbe et de l'adverbe est essentielle, avec la négation exceptive : Orphée domine la marche, parce qu'il avance en premier (« Il avance sans pouvoir jamais rien retenir de son avancée »⁵). Eurydice, elle, *doit* être derrière. Mais quand le personnage s'éveille à la mélodie qu'advient-il du personnage ?

I. Eurydice : un état des lieux

On ne connaît que peu de choses de l'épouse d'Orphée, qui se caractérise souvent par une simple périphrase rappelant son statut marital⁶, comme chez Sylviane Dupuis où elle est

¹ E. Lindqvist, « Monolog i Hades », *op. cit.*

² Virgile, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 150.

³ Ovid, *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 512.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, *op. cit.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Les Métamorphoses* précisent en effet qu'elle est sa « nouvelle épouse » (« nupta [...] nova », Ovid, *Metamorphosen*, *op. cit.*, p. 510), sans plus de détails, tout comme *Les Géorgiques* qui la désignent par son statut matrimonial : « épouse » (« conjuge », *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 148).

seulement « l'épouse perdue d'Orphée »¹. Pour Mannheimer, analysant le poème de Linqvist, elle est même « une figure sans caractéristiques individuelles »², une femme sans qualité. D'ailleurs, dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde, quand le personnage principal projette d'écrire une thèse sur « *Fonction et symbolique d'Eurydice dans les arts lyriques* »³, son directeur de recherche refuse avec un « rire sarcastique »⁴ : « Mais, madame, pardon, mademoiselle, ne laissez pas votre féminisme impénitent jouer à réécrire les mythes »⁵. N'y aurait-il rien à dire sur la figure féminine du mythe d'Orphée, sinon à *inventer*, devenir soi-même récrivain ? La misogynie du professeur révèle une réalité à laquelle Eurydice est confrontée depuis des siècles : elle n'est rien, face à Orphée, qui « est plus qu'un homme, puisqu'il descend du Soleil et de la musique »⁶. Eurydice est une quantité négligeable, et souvent négligée. Comme le souligne plus tard Ber, la fragilité d'Eurydice fonde le personnage : « Les femmes sont toujours enlevées dans les enfers. Les hommes, eux, descendent les chercher... sauf quand ils les y mettent... »⁷ La représentation d'Eurydice met en valeur la place de la femme dans la société et dans la littérature : elle se caractérise par sa faiblesse, par opposition aux hommes, qui peuvent choisir de la sauver (par la descente aux Enfers) ou de la condamner (par le regard en arrière). Eurydice incarne la condition féminine. Le regard en arrière, « le regard qui donne la vie ou l'interdit »⁸, matérialise sa fragilité, elle qui dépend du bon vouloir de l'homme :

Savoir si le regard d'Orphée se retourne sur l'ombre d'Eurydice ou si c'est le regard d'Orphée qui fait d'Eurydice une ombre, qu'importe ! Dans tous les cas de figure, Orphée joue avec la vérité et avec la vie d'Eurydice, et Eurydice est impuissante à faire valoir ses droits. [...] Un simple regard la renvoie au néant d'où elle vient.⁹

Pour Adonis, elle représenterait « ce qui ne se dit pas et ce que la langue n'atteint pas »¹⁰, un comble pour un personnage littéraire, qui bascule donc dans le silence. Elle est un *rien* que l'on balaye d'un simple coup d'œil depuis des siècles : « Dans les représentations

¹ S. Dupuis, *D'un lieu l'autre*, suivi de *Creuser la nuit* et de *Figures d'égarées*, op. cit., p. 118.

² C. Mannheimer, "Ebba Lindqvist "Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)" », dans Gunnar Hansson, *Tjugotvå diktanalyser*, op. cit., p. 77: " en gestalt utan personliga egenskaper".

³ M. Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, op. cit., p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ C. Ber, *Orphée Market*, op. cit., p. 29.

⁸ M. Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, op. cit., p. 26.

⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰ Adonis, *Le Regard d'Orphée*, op. cit., p. 331.

traditionnelles de la maîtrise poétique masculine du mythe d'Orphée, Eurydice est toujours marginalisée, réduite à ne servir que de source d'inspiration aux tentatives poétiques d'Orphée »¹. D'ailleurs, par sa désignation, le mythe *d'Orphée* n'est-il pas lui-même complice de cette opération de diminution ? En se concentrant uniquement sur la figure masculine, le complément déterminatif du nom limite terriblement la place d'Eurydice². Ce mythe est par essence « phallogocentrique »³, au point que l'on ne retrouve qu'un nombre infiniment petit de textes traitant d'Eurydice uniquement. Pierre Brunel esquisse une explication à cette mise à distance du personnage : la lyre. Puisqu'Orphée « est l'amant de la musique et que cette lyre qu'il tient à la main est sa maîtresse »⁴, l'instrument se trouve être une « rivale »⁵, qui « devrait décourager toute présence féminine »⁶. Nous nous proposons donc dans un premier temps de présenter les figures féminines de notre corpus.

1. Un personnage oublié aux Enfers

Il est maintenant temps pour nous de rétablir un manque, dans cette étude. Si cette dernière porte sur le personnage d'Orphée, il est une figure que nous passons (presque) sous silence, et qui pourtant représente un enjeu majeur dans les récritures de notre corpus : Eurydice. En réduisant l'importance de cette jeune femme, le critique est alors victime de toute une tradition, qui omet, tait, restreint la portée du personnage féminin⁷ : « Sur Eurydice pendant la remontée, le mythe se tait. Comme elle. C'est sur le silence que se retourne la voix d'Orphée et sur le vide son regard, et ne rencontre que le silence. Ou peut-être, plutôt que le vide, le regard d'Orphée découvre-t-il ce qu'il ne peut pas voir »⁸. Le silence qui entoure l'épouse du chanteur thrace est révélateur d'une tradition « reproduisant les rapports

¹ P. J. Proulx « Of Myth and Memory : reading Michèle Sarde's *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* », dans *Religiotiques*, 15, 1997 : « *In traditional representations of male poetic mastery in the Orpheus myth, Eurydice is always marginalized, reduced to serving as source of inspiration for Orpheus's poetic endeavors.* »

² Christopoulos nous rappelle d'ailleurs la subordination de la femme dans la tradition antique, avec cette énumération, qui souligne bien le rapport de dépendance d'Eurydice à son époux : « Le nom Eurydice appelle un grand nombre de femmes connues dans la mythologie grecque, notamment la femme de Nestor, la femme de Créon, la femme d'Enée et la femme d'Acrise » (« The name Eurydice calls to mind a number of women known from Greek mythology, including Nestor's wife, Creon's wife, Aeneas' wife and Acrisios' wife », *op. cit.*, p. 209).

³ P. Godi, *Voix de l'Autre*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 1093.

⁵ *Ibid.*, p. 1094.

⁶ *Ibid.*

⁷ A. Rich, *Of Woman born: Motherhood as Experience and Institution*, London, Virago, 1984, p. 58, citée par P. Godi dans *Voix de l'Autre*, *op. cit.*, p. 17 : « Le patriarcat est le pouvoir des pères : un système socio-familial, idéologique, politique au sein duquel les hommes – par la force, la pression directe, au moyen du rituel, de la tradition, de la loi, de même que du langage, des coutumes, des convenances, de l'éducation, et de la répartition du travail, définissent le rôle que les femmes devront ou ne devront pas jouer, et au sein duquel le féminin est partout subsumé par le masculin. »

⁸ M. Sarde, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, *op. cit.*, p. 157.

traditionnels entre les sexes, [qui] certainement limite les positions de prise de voix accordées aux poètes-femmes »¹. Le personnage, absent car déjà mort, mais en même temps toujours présent dans le chant d'Orphée, semble se construire autour de cette tension. Mais pour comprendre le silence qui pèse sur Eurydice, il faut remonter aux prétendues origines du mythe. En effet, dans les premières versions, le personnage féminin n'existe pas :

On chercherait vainement une allusion à Eurydice dans les archives de sa doctrine. L'Orphée archaïque est *agamos*. Le premier aspect sous lequel il nous apparaît est celui d'un merveilleux musicien thrace qui, sans autre arme que sa cithare, entraîne avec lui les bêtes féroces, les rochers et les forêts [...]. Eurydice n'en est pas moins absente de presque toutes les représentations où l'on penserait la trouver. [...] la légende d'Orphée et d'Eurydice est, en quelque sorte, périphérique.²

Dans les versions précédant *Les Géorgiques* de Virgile ou *Les Métamorphoses* d'Ovide, Orphée évolue sans Eurydice³. Le corpus qui nous intéresse porte d'ailleurs assez peu la trace de cet état pré-nuptial, Orphée ayant en général déjà perdu son Eurydice. On retiendra cependant l'« Orphée » de Södergran, qui se caractérise par l'absence de toute allusion au personnage féminin, comme si elle n'avait jamais existé. Même *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire ou encore *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, pourtant discrets, la mentionnent à une reprise dans « Le Serpent » (« Eve, Eurydice, Cléopâtre »⁴) et dans le sonnet II, 13 (« Sois toujours mort en Eurydice – », « Sei immer tot in Eurydike – »⁵). La plupart des réécritures privilégie l'épisode de la descente aux Enfers, propice à la démonstration de la puissance du chant d'Orphée.

¹ L. Plate, « Orphée, le regard et la voie : pour une analyse narratologique de la réécriture des mythes », *op. cit.*

² J. Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », *op. cit.*, p.6-7.

³ M. Christopoulos confirme cette analyse dans « The spell of Orpheus », *op. cit.*, p. 209 : « Dans la version archaïque du mythe, il n'était pas marié » (« In the archaic version of the myth he was unmarried ») ; tout comme Claudia Klodt, dans « Der Orpheus-Mythos in der Antike » (*op. cit.*, p. 40-41) : « Tout d'abord, l'amour d'Orphée pour Eurydice est une facette qui s'ajoute plus tard à son personnage. Orphée est d'abord seulement lié à la musique avant qu'Eurydice ne pénètre sa vie mythologique » (« Erstens, Orpheus' Liebe zu Eurydike ist eine Facette, die der Figur später hinzugefügt wurde. Orpheus ist zuerst allein mit der Musik verknüpft, bevor Eurydike in sein mythologisches Leben tritt. »).

⁴ G. Apollinaire, *Alcools, Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, *op. cit.*, p. 149.

⁵ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 703 (II, 13). Comparer les approches du personnage dans ces deux textes est révélateur de profondes disparités. Si effectivement tous deux passent Eurydice (presque) sous silence, les enjeux en sont totalement différents. En effet, Rilke ne nomme Eurydice qu'à une seule reprise dans ses *Sonnets*, mais l'omniprésence d'un personnage féminin, mort, à qui s'adresse ce recueil, transfère le chant de deuil vers un avatar d'Eurydice. La genèse de l'œuvre, « écrit[e] comme un monument funéraire pour Wéra Ouckama Knoop au château de Muzot, en février 1922 », fait de ces *Sonnets* le tombeau poétique de cette jeune danseuse qui nous rappelle étrangement l'épouse du chantré thrace, notamment dans les sonnets I, 2 ou encore I, 25. La quasi absence d'Eurydice, nommée une seule fois et encore dans un segment de vers (séparé du reste du poème par un tiret comme pour souligner sa mise à l'écart), n'est donc pas une véritable disparition, mais un discret changement de costume, d'Eurydice à Wéra. Apollinaire, en revanche, écarte délibérément la jeune femme pour laisser Orphée dans la lumière. La seule mention de son nom est perdue dans une énumération ternaire de noms propres, reprenant de grandes femmes, issues de la tradition biblique, mythologique et de l'histoire, toutes trois en proie au serpent. Apollinaire réécrit le mythe d'Orphée, dont il s'attribue les pouvoirs, sans s'attarder sur la jeune femme.

Cette image est le produit de schémas archaïques concernant la place de la femme dans la société et surtout de sa représentation dans la littérature¹, qui plonge la figure féminine dans le silence depuis la Bible. Or le mythe d'Orphée est considéré comme le mythe du poète, mettant en scène le geste de la production poétique. La femme, dans ce contexte, incarnerait une sorte d'appel à l'inspiration, puisque le chant d'Orphée est motivé par la perte du personnage féminin : Eurydice serait donc, pour le dire vite, une *muse* du chant d'Orphée², et non pas poète elle-même. Godi nous le rappelle : « Orphée n'est pas une femme »³. Elle serait alors réduite à n'être qu'un faire-valoir du masculin, destination du chant de deuil, étrangère à toute production sonore : Orphée chante, Eurydice se tait. Eurydice se voit confrontée à ses propres limites (ou plutôt celles que les millénaires lui ont imposé) : personnage secondaire, elle ne peut qu'être un *support*, là où Orphée est lui un producteur, au point que l'on peut se demander si Eurydice n'est pas uniquement présente pour mettre en valeur la puissance du chant de son époux, qui parvient alors à défier les dieux. L'effacement ne pourrait être plus important. Eurydice serait-elle alors présente uniquement pour marcher dans les traces de son mari, en espérant cette fois arriver à la surface de la terre ? Or on peut se demander si Eurydice peut se contenter, au vingtième siècle, dans une société qui accorde une place de plus en plus importante aux femmes, d'être rejetée en arrière. Eurydice semble ainsi cristalliser un certain nombre d'enjeux des réécritures modernes et contemporaines, entre voix et silence, dans une redéfinition de sa présence au poème.

Historiquement, la jeune femme n'est qu'une variante du mythe originel et elle « apparaît assez tard dans la biographie d'Orphée »⁴. Le duo d'Orphée et Eurydice s'impose pourtant dans la littérature européenne comme étant l'un des grands couples de la poésie,

¹ Dans *Le Deuxième Sexe*, par exemple, Simone de Beauvoir démontre comment la femme « se détermine et se différencie par rapport à l'homme » (*Le Deuxième Sexe*, op. cit., p. 17) Dans *Philosophy and the Maternal Body. Reading silence* (London, New York, Routledge, 1998, p. 11), Michelle Boulous Walker précise : « *Women may well speak, may be able to speak, but may never be heard.* ». Pour P. Godi, « La situation des femmes dans la « tradition masculine » échappe au champ strictement littéraire en renvoyant aux fondements de la culture occidentale, à la situation des femmes dans la société telle qu'elle est véhiculée et transmise par les textes fondateurs que sont les textes sacrés, les mythes, la philosophie et, plus récemment, la psychanalyse, un ensemble de discours androcentrés » (*Voix de l'autre*, op. cit., p. 25-26).

² K. Bouwer, « Le Châtiment d'Orphée d'Andrée Christensen : Eurydice rachetée ? », op. cit. : « La femme-objet en tant qu'autre (ou Autre) représente le continent noir, l'Imaginaire. Elle est muse, matière à modeler, l'en-soi sartrien. Elle devient l'Objet par excellence, sujette à la chosification ». L. Malmberg appuie cette idée en précisant bien quel est la répartition des rôles dans le mythe originel, qui s'est d'ailleurs perpétué (*Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 17): « on répartit les éléments du mythe à partir d'un sujet masculin et d'un objet féminin » (« mytens beståndsdelar formas av ett manligt subjekt och ett kvinnligt objekt »). Elle est enfermée dans « le rôle de muse » (« roll som musa »).

³ P. Godi, *Voix de l'autre*, op. cit., p. 25.

⁴ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Editions du Rocher, 2002, p. 707. J.B. Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, op. cit., p. 247 : « Pour Orphée le monothéiste et le psychopompe, Eurydice était évidemment superflue, et ce n'est qu'au Moyen Âge, dans les commentaires sur Boèce et Ovide, qu'elle rejoint son amant. Depuis lors jusqu'à nos jours, l'amour d'Orphée pour Eurydice est l'un des éléments les plus familiers de la légende. Nous ne devrions pas oublier toutefois que, pendant les quelque mille ans qui ont précédé, les écrivains et les artistes ayant traité du mythe d'Orphée ont été enclins à les séparer ».

amants inséparables et « pourtant dissociés »¹. C'est le Moyen-âge qui le consacre et lui donne son importance, jusqu'à réduire la place d'autres épisodes du mythe². Eurydice apparaît d'ailleurs dans de nombreux poèmes de notre corpus, car « Pour nous, Eurydice est pourtant devenue aussi indispensable que la lyre »³. Eurydice est devenue si essentielle au mythe d'Orphée que pour nombre d'entre nous, à notre époque, il implique nécessairement le personnage féminin : « La structure du mythe d'Orphée devient claire si on veut bien ne pas l'amputer de ce premier épisode. En effet, à bien des égards, la descente d'Orphée aux Enfers, à la recherche de l'Eurydice perdue, recommence et redouble l'évocation de la mort »⁴. Avec la métaphore de l'*amputation*, image forte de l'arrachement brutal d'un élément vital, Pierre Brunel souligne que le temps où Orphée était purement « agamos » nous est à présent étranger. Selon lui, la figure féminine serait même dépendante de son époux :

Il est toujours difficile de dissocier les couples mythiques célèbres pour mettre en valeur un seul des partenaires. A traiter Eurydice à part, on risque de la séparer plus que jamais d'Orphée, ce jeune époux qui n'eut pas le temps d'en faire sa femme et qui traversa pour elle les ténèbres des Enfers.⁵

Si l'affirmation est contestable⁶, il reste que la présence ou l'absence d'Eurydice influence considérablement l'interprétation des réécritures qui nous sont données à étudier⁷.

Dans l'écrasante majorité des versions du mythe, il semblerait qu'Eurydice ne puisse s'émanciper d'Orphée. Elle est toujours située à la *périphérie*, considérée comme *secondaire* : « c'est toute une culture qui structure la situation de la femme comme seconde, sur le mode de l'exclusion, ou d'une position négative, à travers des mythes créés par l'homme qui

¹ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1094. J.B. Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, op. cit., p. 204 : « Entre les douzième et quatorzième siècles, Orphée et Eurydice furent constamment pris comme modèles des amants courtois ».

² J.B. Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, op. cit., p. 112-113 : « Dans tous les cas cependant, lorsqu'Orphée et Eurydice sont amenés à représenter autre chose qu'eux-mêmes, c'est leur relation qui devient la *moralitas*, la caractéristique centrale du mythe. Les exploits d'Orphée parmi les Argonautes ne sont plus significatifs. Son séjour en Egypte et son *Testament* ne semblent pas avoir été bien connus des écrivains médiévaux. Même le pouvoir de sa lyre sur les animaux est souvent réduit à un simple détail dans l'allégorie religieuse. La façon dont Orphée agit à l'égard d'Eurydice devient le nœud de l'histoire. Les qualités que détiennent les deux figures sont manipulées avec des résultats variables, mais le portrait qui en résulte est essentiellement celui d'un couple, mari et femme ».

³ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1094 : « Le célèbre chant d'Orphée, à la fin de l'opéra de Gluck, « J'ai perdu mon Eurydice » (version française, 1775), ou mieux, dans la version italienne (1762), « Que fara senza Euridice ? » (« Que faire sans Eurydice ? »), n'exprime pas seulement une situation de deuil. Il dit une nécessité pour nous-mêmes ».

⁴ *Ibid.*, p. 1097.

⁵ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, op. cit., p. 707.

⁶ La version de Södergran, dépourvue d'Eurydice, ne souffre en effet pas de cette *amputation*. Le titre du poème, ainsi que la mention du personnage masculin, permet d'identifier sans mal le mythe d'Orphée, qui est représenté en pleine possession de ses pouvoirs d'enchanteur. Eurydice semble bien ici être « périphérique » (Heurgon, *Ibid.*), au point de devenir facultative.

⁷ Nadia Setti parle de « seuil problématique entre nommer / définir et ne pas nommer / définir » dans (« Poétiques pour voix de femmes (en) autres », dans P. Godi, *Voix de l'autre*, op. cit., p. 396).

nourrissent l'imaginaire des sociétés »¹. Dans notre corpus, la figure féminine est profondément dépendante du personnage masculin, comme si Eurydice n'avait de raisons d'exister que par le biais d'Orphée. Même les réécritures les plus engagées, comme celle d'Ebba Lindqvist ou encore « Eurydice » de Cocteau, ne séparent pas les deux amants, quand bien même ils se détesteraient. Orphée peut évoluer seul, c'est le cas dans la réécriture de Södergran, mais l'inverse n'est pas vrai. Eurydice a besoin d'Orphée.

Si Eurydice est dépendante d'Orphée, c'est aussi parce qu'elle est une sorte de double. Aux origines du mythe, elle incarne une « femme-Orphée »², « une autre dimension, l'autre côté [...] de lui-même, l'*eidolon* qu'il ne verra peut-être pas et qu'il ne peut pas voir »³. Double inversé, certes, puisqu'elle représente le silence et qu'Orphée incarne le son, mais double tout de même. On retrouve alors de nombreuses allusions à ce statut :

Cette figure entretient elle-même un rapport problématique à la voix en tant que chant poétique, puisqu'elle est la compagne morte et muette d'Orphée, symbole de la voix poétique masculine dans la tradition occidentale, dont elle n'est que l'objet et le support.⁴

L'image du miroir travaille notre corpus, faisant du personnage féminin un reflet de la figure masculine, comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry où elle est « Femme, ô miroir »⁵. Le miroir est une image qui complète la représentation d'une Eurydice silencieuse, réfléchissant le chant d'Orphée. Les deux amants ne font alors plus qu'un, comme dans *Tombeau d'Orphée*, lorsque le chantre thrace descend aux Enfers pour retrouver Eurydice :

Il la pressent crépusculaire dans ses larmes
Mais n'ose la voir nue. Elle respire en lui
d'un rythme lent où flue et reflue la mémoire
et la douceur le fait crier de cette vie
qu'il aime plus que sa vie même et qu'il voudrait
tuer⁶

Tout se tient dans l'emploi de la préposition *en*. Orphée et Eurydice partagent le même air, le même corps, la même ombre. Pourtant, Eurydice chante, elle aussi, dans ce texte. Pierre Emmanuel ouvre parfois les guillemets et lui donne accès à la parole. Son Eurydice se tient alors dans un entredeux.

¹ P. Godi, *Voix de l'autre*, op. cit., p. 26.

² M. Christopoulos, « The spell of Orpheus », op. cit., p. 212 : « woman-Orpheus ».

³ *Ibid.* : « another dimension, the other side [...] of his own self, the *eidolon* that he may not and cannot see ».

⁴ « "Le sanglot d'Eurydice..." : du balbutiement à la voix féminine dans *Si vivre est tel* et *Ce Chant mon amour* de Monique Laederach, Jelena Ristic., dans *Mnémosynes – La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, dir. Dominique Kunz Westerhoff, Genève, Editions Georg, 2008, p. 139.

⁵ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 57.

⁶ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 70.

Pourtant, à l'origine, dans *Les Géorgiques*, Eurydice a la parole : « Alors : « quelle est », dit-elle, « cette folie qui m'a perdue, Orphée, / moi, malheureuse, et t'a perdu ? »¹. Mais elle s'interrompt au moment où Orphée la regarde :

Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
Commixtus tenuis, fugit diversa, neque illum
Prensantem nequiquam umbras et multa volentem²

Elle dit et aussitôt, comme de la fumée s'évapore dans les airs légers,
elle disparaît de sa vue, et ne le vit pas davantage
saisissant en vain des ombres [...]

Eurydice est appelée « en arrière » dans les vers qui précèdent (« retro »³), geste qui interrompt pour toujours le discours direct, « aussitôt » (« subito »). On retrouve ce mouvement dans *Les Métamorphoses*, avec l'emploi de l'adverbe « rursus » (traduit ici par l'image du retour) :

Supremumque « vale », quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.⁴

Elle lui adresse un suprême adieu, qui déjà ne peut atteindre
ses oreilles, et retourne d'où elle venait.

Contrairement aux *Géorgiques*, *Les Métamorphoses* refusent toute prise de parole au personnage féminin, avec l'emploi du discours indirect : le lecteur n'entend alors que l'écho d'un écho, imperceptible et surtout illisible. Au contraire, Orphée s'adresse aux dieux au discours direct : « Alors il dit : "Ô puissances divines du monde souterrain" » (« sic ait : "O positi sub terra numina mundi" »⁵). Son chant s'étend alors sur vingt-trois vers. Dans *Les Métamorphoses*, en effet, Eurydice tombe dans le silence, comblé par Orphée. Il semblerait que la jeune femme devienne la surface sur laquelle peut rebondir le chant, une caisse de résonance de la mélodie de son époux. Eurydice deviendrait-elle un instrument, au même titre que la lyre ? Cuttat rapproche en tout cas la lyre et Eurydice, figurant leur proximité fonctionnelle dans le cadre du mythe. Comme le souligne Pierre Brunel, « cette lyre qu'il tient à la main est sa maîtresse »⁶ : nous sommes alors passés de l'instrument au féminin à la femme-instrument, soulignant la porosité des deux éléments. Plus loin, Pierre Brunel qualifie même Eurydice de « rivale »⁷. Il y a là une forme d'objectivisation du personnage féminin, vite rejointe par une personnification de la lyre, deux opérations transformatrices qui rendent les catégories particulièrement floues.

¹ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 74 : « Illa : « Quis et me » inquit « miseram et te perdidit, Orpheu, / quis tantus furor ? »

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Ibid.*

⁴ Ovid, *Metamorphosen*, op. cit., p. 514.

⁵ *Ibid.*, p. 510.

⁶ P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1093.

⁷ *Ibid.*, p. 1094.

On retrouve alors ce principe dans les textes de notre corpus. Dans « Dire l'obscur », par exemple, l'instrument et le corps d'Eurydice s'entremêlent. Les évocations de la lyre sont toujours associées au corps de ce mystérieux « tu » : ce sont d'abord « tes yeux » (« *deiner Augen* »¹) et « ton œil pour toujours fermé » (« *dein für immer geschlossenes Aug* »²), passant du pluriel au singulier, qui sont liés à la lyre, que ce soit de façon directe avec « la corde de la vie » (« *den Saiten des Lebens* »³) ou « le côté de la mort » (« *der Seite des Todes* »⁴). Au centre du poème, enfin, la « corde du silence » (« *Saite des Schweigens* »⁵) introduit toute une strophe centrée sur différents éléments corporels : « la vague de sang » (« *die Welle von Blut* »⁶), le « cœur qui résonne » (« *tönendes Herz* »⁷), « tes boucles », jusqu'au « visage » (« *dein Antlitz* »⁸). Le poème se transforme alors en blason où les différentes mentions du corps aboutissent à un verbe de parole, que ce soit *sagen* (*dire*) dans la première strophe, ou *klagen* (se plaindre) dans la quatrième, qui définissent la parole poétique orphique selon le mode de la parole élégiaque. La dernière référence à la lyre, certes indirecte, avec ce jeu de mots entre *Saite* et *Seite* qui referme le texte, ne répète pas ce mouvement : le corps d'Eurydice ne déclenche pas le son ici, mais la connaissance (« comme Orphée je sais », « *wie Orpheus weiss ich* »⁹) et le bleuissement : « ton œil fermé pour toujours / m'ébleuit » (« *mir blaut / dein für immer geschlossenes Aug* »¹⁰). Le corps d'Eurydice cristallise bien les enjeux de cette tension entre voix et silence, comme si le personnage était une sorte d'amplificateur, aboutissant au jaillissement final, qui lie invisible et inaudible.

Dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, le corps d'Eurydice est alors une « paroi vivante »¹¹, rapprochée de l'instrument de musique dans lequel Orphée se perd¹² : « Elle

¹ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.* Bachmann joue ici sur la proximité phonique, de *Saite* à *Seite*.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 53.

¹² Il s'agit de l'une des seules réécritures qui donne à Eurydice un corps charnel, dont elle fait usage par le biais de l'amour physique. Roger Munier décrit ainsi l'acte sexuel sur plusieurs pages de la *Cantate*, un moment d'union qui a son importance dans l'image d'une Eurydice complémentaire d'Orphée : « la connaissance charnelle immédiate » (op. cit., p. 35), « Je m'engageais en toi » (*Ibid.*, p. 52).

accorde la rencontre, elle s'accorde »¹. Le verbe *accorder*, éminemment musical, est répété à deux reprises et enferme le personnage féminin dans ce geste qui établit une « harmonie »² au sens mélodique du terme, entre Orphée et Eurydice. Au moment où débute l'acte charnel entre les amants, le corps de la jeune femme devient cet instrument dont Orphée peut jouer, « trouvant l'accord nombreux »³, c'est-à-dire lié au nombre au sens harmonique du terme⁴. L'amour est alors un chant et un enchantement, « le délice de l'accord »⁵, plaisir de la chair et de la musique faite chair, onde sensuelle. Le corps d'Eurydice est alors complémentaire de celui d'Orphée, un espace qui « accueil[le] »⁶ l'homme, « béance irisée qui appelle »⁷, « bassin, habitacle au seuil noir »⁸. La métaphore utérine construit l'image d'un corps qui permet le jaillissement du son ou de la vie :

Le corps de la femme n'est pas, comme celui de l'homme, dressé ferme et droit, en souple équilibre sur le sol gagné. Il ne semble debout que par ce qu'il prolonge et à raison de ce qu'il prolonge. Il a racine et sort du fond continûment. Il ne surgit que pour l'accueil du fond et donner lieu au fond dans la forme paisible. Monté du fond, il fait comme éclore le fond dans la forme paisible et lente.⁹

Eurydice est un *prolongement*, un moyen d'aller au-delà des limites imposées par la vie. Ce mouvement est rendu possible par la matrice dont est porteuse la femme, qui fascine Orphée en ce qu'Eurydice semble être naturellement créatrice. La métaphore de l'éclosion, qui referme ce paragraphe, isolé des autres par deux blancs typographiques, représente à la fois cette ouverture de la femme à l'autre, mais aussi sa capacité à enfanter. Cette image est d'ailleurs partagée par d'autres réécritures, comme celle de Marie-Jeanne Durry. Chez elle, Eurydice est bien un medium à partir duquel monte le chant d'Orphée : « Par toi ma vie éclatait en poèmes »¹⁰. La préposition « par » fait du personnage féminin une surface médiatrice permettant l'épanouissement du chant. L'image est violente, avec le verbe *éclater*, qui associe à la fois une dimension visuelle (une lumière vive) et auditive (un son particulièrement fort). Eurydice est ici décrite comme étant la source de la création, le

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 49.

² *TLFI*, « accorder » : « *MUS.* Établir, avec l'aide du diapason, un rapport exact ».

³ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 50.

⁴ *TLFI*, « nombreux » : « *STYL.* Qui a du rythme, de l'harmonie ; cadencé, mesuré ».

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 51.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 36.

¹⁰ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 56.

singulier du pronom de la deuxième personne se démultipliant dans l'emploi du pluriel : « en poèmes ». La descente aux Enfers n'est alors plus seulement motivée par l'amour et le deuil, mais par un besoin, lié à la création poétique : « Avec toi qui renaiss tout m'est ressuscité »¹. La remontée est ainsi un mouvement de retour à la vie et à l'écriture, comme le souligne le sémantisme de ces deux verbes présentant le préfixe itératif *re-*. La perte d'Eurydice est liée à une perte de création, comme le souligne le passage de l'imparfait au présent dans les deux vers cités (« éclatait » et « renaiss »). Le futur vient résoudre cette équation, un espoir insensé qui dit la réunion des amants, au présent de l'indicatif : « Nous inventons au loin notre unique avenir »². *L'invention* souligne le caractère poétique de la relation qu'entretient Orphée avec Eurydice, confirmée par la métaphore de la maternité, qui suit.

2. Le silence d'Eurydice

Eurydice incarne le silence, tandis qu'Orphée chante à plein poumons dans une majorité de textes poétiques depuis Ovide. Traditionnellement, Eurydice s'enferme dans le silence de la mort : « Je suis le silence »³, dit d'ailleurs celle de Muriel Stuckel, comme si la jeune femme se réduisait à cette absence de son. Comme cette énigmatique figure féminine que nous rencontrons chez Michaux, « Elle chante, celle qui ne veut pas hurler. Elle chante, car elle est fière. Mais il faut savoir l'entendre. Tel est son chant, hurlant profondément dans le silence »⁴. Appelant Orphée de toutes ses forces, Eurydice se caractérise par ce *hurlement muet*.

Si Eurydice se tait, c'est bien parce qu'elle est morte. Dans *Falla* d'Agneta Enckell, c'est d'ailleurs le silence qui prévaut au moment de sa mort : « un homme vient à l'heure silencieuse de la nuit, dans ma chambre – » (« i nattens tigertimma kom en man, in i mitt rum – »)⁵. Toutes les conditions semblent réunies pour que puisse être perpétré le « meurtre » (« mord »)⁶ dont elle est la victime. Une fois morte, elle se tient « là-bas, dans les bruits qui cessent »⁷ et « port[e] en [elle] les mots interdits »⁸ de l'expérience de la mort, qui nous échappe, comme dans « La Caverne » de Desnos : « Eurydice est passée par là, voici son

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 59.

³ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 118.

⁴ H. Michaux, *Portrait des Meidosems*, dans *La Vie dans les Plis*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nrf Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 206. Il ne s'agit pas d'Eurydice formellement, mais on ne peut qu'être frappé par la proximité de ce personnage féminin énigmatique avec Eurydice.

⁵ A. Enckell, *Falla (Eurydike)*, *op. cit.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, *op. cit.*, p. 58.

⁸ *Ibid.*

pied »¹. Porteuse du « linceul léger »² dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, elle marche en silence dans les pas de son époux, lui-même « poursuivant d'une morte »³ chez Marie-Jeanne Durry :

Toi qui ne parles pas, muette, je t'implore,
Emerge du silence et dis ce que j'ignore⁴

La négation syntaxique et lexicale la sépare du monde des vivants, comme l'apposition de l'adjectif « muette » éloigne les deux amants, représentés par les pronoms personnels. L'opposition entre le chant d'Orphée, à la première personne, et le mutisme de la figure féminine, à la deuxième, fonde un rapport de complémentarité, que l'on retrouve dans d'autres poèmes, comme dans *Les Chansons du mal au cœur* de Cuttat, où elle est une « lyre / de silence »⁵ qui retient le son, « délire / muet »⁶, ou encore chez Roger Munier, où elle est « Muette alors, absorbée inexplicablement »⁷. Dans *Orphée – Cantate* comme dans « Orphée. Eurydice. Hermès » de Rilke, Eurydice est incapable d'entrer en communication avec le monde, absorbée par son être : « Elle était en elle-même » (« Sie war in sich »⁸). Roger Munier partage cette représentation avec Rilke : « Elle se tait parce qu'elle enclôt, détient déjà, garde en soi, dans la possession jalouse et calme, la somme de l'éveil »⁹. *Orphée – Cantate* représente un personnage ouvert sur le *moi* et non sur le monde, avec l'emploi des verbes *enclore*, *détenir* et *garder*, mais aussi avec le complément prépositionnel « en soi ». Le silence d'Eurydice semble être ici un secret bien gardé, « possession jalouse » à laquelle Orphée n'accède pas. Lors de la description détaillée du cadavre d'Eurydice, Roger Munier précise ainsi l'impossibilité pour Eurydice d'accéder au son, qui lui est devenu comme étranger¹⁰, et décrit « la bouche figée, sans réponse »¹¹. La mort est une suspension de la

¹ R. Desnos, *Œuvres*, op. cit., p. 1163.

² R. Munier, *Orphée*, op. cit., p. 48.

³ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 42.

⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁵ J. Cuttat, *Les Chansons du mal au cœur*, op. cit., p. 59.

⁶ *Ibid.*

⁷ R. Munier, *Orphée*, op. cit., p. 45.

⁸ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 490.

⁹ R. Munier, *Orphée*, op. cit., p. 41.

¹⁰ Cependant, Eurydice ne s'exprime jamais à la première personne dans *Orphée – Cantate*. Elle appelle, mais cet appel ne nous parvient jamais directement. Comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, Roger Munier la plonge dans le silence, alors que la figure masculine a la parole, au discours direct.

¹¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 57.

parole. Eurydice quitte alors le monde des vivants pour le « royaume de mutisme et d'ombre »¹ où elle est particulièrement réduite, comme dans *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel où « Ne plus se dire que l'essentiel / Est inaccessible »² :

Dire ce peu
Qui m'est consenti³

Le peu de voix d'Eurydice est une faveur, un compromis dans un espace où le silence devrait régner en maître. La figure féminine est ainsi réduite à son maximum. Elle est alors décrite, comme dans les *Hymnes orphiques* de Pierre Emmanuel, dans un univers marqué par le mutisme :

ton sang aux prises avec la nuit
l'étreignait en un tel silence, qu'en frémit
de volupté la chair du néant !⁴

Les Eurydice modernes et contemporaines portent toujours ce silence. Le plus souvent, elles se contentent d'être nommées ou évoquées, parfois de façon très allusive, comme dans « Dire l'obscur » d'Ingeborg Bachmann qui dissimule le personnage derrière l'emploi de la deuxième personne, que ce soit les pronoms personnels ou les articles possessifs⁵, sans que nous puissions entendre la voix de ce « tu ». Le mythe est ainsi travaillé par une opposition fondamentale entre son et silence⁶ : Orphée incarne la mélodie, Eurydice son contraire. Peu de versions du mythe donnent alors la parole au personnage féminin. Depuis *Les Métamorphoses* pèse un silence généralisé sur Eurydice, qui ne peut plus s'exprimer à voix haute, comme c'était le cas dans *Les Géorgiques*. Ni l'Eurydice de Desnos, ni celle des *Sonnets à Orphée* de

¹ *Ibid.*, p. 58.

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, *op. cit.*, p. 138.

⁵ On recense ainsi quelques pronoms, comme le pronom sujet « du » au vers six, ou le pronom complément « dir » aux vers onze et dix-neuf (pronom personnel complément), ainsi que les déterminants suivants : « tes yeux » (« deiner Augen ») au vers quatre, « ta couche » (« dein Lager ») au vers sept, « ton cœur » (« deinem Herz ») au vers neuf, « ton cœur qui résonne » (« dein tönendes Herz ») au vers quatorze, « tes boucles » (« deine Locke ») au vers quinze, « ton visage » (« dein Antlitz ») au vers dix-huit, « ton œil fermé pour toujours » (« dein für immer geschlossenes Aug ») au dernier vers. La profusion de ces marques de la deuxième personne, bien plus importante que les traces de la première (le pronom « ich » apparaît à seulement cinq reprises aux vers un, cinq, quatorze, dix-neuf et vingt-et-un), souligne un étrange paradoxe : si la première personne vient se confondre avec la figure d'Orphée, nommée, mais reste en retrait car le moi n'est définitivement pas le centre du texte, la deuxième personne vient se poser ici comme un élément déterminant, alors même qu'Eurydice n'est pas nommée. L'incertitude qui entoure l'identité de ce deuxième personnage (car après tout qui nous dit que ce « tu » est bien Eurydice ?) souligne l'ambiguïté de cette figure, ambiguïté qui existe depuis l'Antiquité et sur laquelle se penche Ingeborg Bachmann : la présence-absence d'Eurydice dans les réécritures du mythe.

⁶ Le silence se définit essentiellement par rapport au son (*TLFI* : « Absence de bruit, d'agitation »).

Rilke n'ouvrent la bouche. Dans *Tombeau d'Orphée*, l'Eurydice de Pierre Emmanuel est « glacée »¹ :

Eurydice glacée un bras jailli de l'ombre
mais trop cru pour qu'Il se souvînt de sa blancheur
se taisait : son regard venu du monde arrière
lui donnait le recul sévère de la Mort.²

Recluse dans son silence, le personnage féminin se caractérise avant tout par son mutisme, comme le souligne le rejet du verbe *se taire*. La froideur du corps mort vient ainsi rejoindre l'impossibilité pour la jeune femme à produire un quelconque son dans ce poème.

De même, le lecteur perçoit à peine le son de sa voix dans « Orphée. Eurydice. Hermès. » de Rilke, où elle demande au dieu qui la guide dans les couloirs du monde des morts : « *Qui ?* » (« *Wer?* »³). Une seule syllabe s'échappe alors de sa bouche, pas plus, et encore « doucement » (« leise »⁴). L'emploi de cet adverbe est essentiel pour saisir le rapport d'Eurydice au son dans l'œuvre de Rilke : dans ce texte, écrit bien avant *Les Sonnets*, le personnage se tient dans un mutisme quasi complet, qui n'est interrompu que par l'utilisation du verbe *sagen* (*dire*), couplé avec ce modalisateur (« sage leise »). Le sentiment d'étrangeté qu'entretient le personnage avec ce geste est souligné par l'emploi de l'italique : « *Wer?* », qui referme la strophe. Dans *Les Sonnets*, Rilke franchira un autre pas dans la représentation d'une Eurydice muette. Ce refus de mettre un nom derrière la figure d'Eurydice, la jeune morte, qui se superpose bien sûr à l'ombre de la jeune Wera, est un autre moyen d'éloigner le personnage de la langue. Eurydice n'apparaîtra qu'une seule fois, au détour d'un vers, bien que son ombre plane sur l'ensemble du texte. Paradoxalement, donc, le personnage s'éloigne alors un peu davantage de l'espace poétique, tout en restant au cœur du texte : ces *Sonnets*, écrits pour une figure proche d'Eurydice, restent un chant orphique, répétant le geste du chantre thrace qui pleure une morte.

Dans *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel, la jeune femme écoute alors la mélodie muette des Enfers. Cette écoute n'est pas source d'angoisse, bien au contraire :

Et là hors de mes ombres
Fulgurants je les devine

Leurs éclats silencieux
Tout près de mes mots⁵

¹ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 65.

² Ibid.

³ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 491.

⁴ Ibid.

⁵ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 72.

Auditrice du silence, Eurydice entend aussi la « Clameur qui monte »¹. Son silence entre en résonnance avec « mes mots », soulignant la parenté entre ces deux éléments. Le silence est avant tout « l'état où l'oreille est le plus en alerte »² et ne doit pas être considéré comme une « carence sonore »³. En effet, il est un « chant par cadence »⁴ : « le silence est rythmique »⁵. On retrouve cette image dans *Eurydice désormais*, où la descente aux Enfers entraîne une danse macabre et amoureuse entre Eurydice et Orphée, sous l'égide du silence :

Au seuil de toute saison
Esquisser un pas de deux

Orphée

Inscrire un pas de mot
Dans l'éclat du silence

Pour tracer enfin
La jouissance du passage⁶

L'écriture se tient dans « l'interstice »⁷ créée par la disparition d'Eurydice, formant un oxymore, entre « mot » et « silence », deux termes placés là où autrefois nous aurions certainement trouvé une rime, mais qui n'entrent pas en écho et laissent place à l'espace blanc du retour à la ligne. Cette rime manquée est alors représentative de l'enjeu du mythe d'Orphée pour Muriel Stuckel : pénétrer la langue du silence.

Orphée transforme ainsi le silence d'Eurydice en un « moment du langage »⁸, comme dans une lettre de Rilke adressée à Magda von Hattingen : « ce n'est pas le silence, le silence du monde, mais précisément le langage, le langage des hommes »⁹. Dans ce passage, Rilke nie le silence et propose de le relier à la langue, faisant de lui un espace où la communication est toujours possible. Ce silence ne donne pourtant pas au lecteur ou à l'auditeur toutes les clés de compréhension, mais il interroge le monde, comme dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry :

¹ *Ibid.*

² P. Quignard, *La Haine de la musique*, op. cit., p. 148.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*

⁶ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸ *Ibid.*

⁹ R.M. Rilke, *Correspondance*, op. cit., p. 318.

Je sais qu'en ton silence une voix prend l'essor
Et j'entends cette voix à travers ton silence.¹

Marie-Jeanne Durry rapproche le silence et le son par le biais de la « voix », qui incarne une nouvelle possibilité pour le personnage féminin. L'emploi des prépositions « en » et « à travers » symbolise le désir d'Orphée de percer le mystère d'Eurydice. Lui qui se caractérise par le chant se trouve comme confronté à une langue étrangère qu'il ne parvient à saisir. Eurydice se confond alors entièrement dans le silence, avec l'usage de l'article possessif (« ton silence »). Comment Eurydice pourrait-elle répondre aux appels d'Orphée, à voix haute, alors que le silence parle de lui-même ? « La Voix de Robert Desnos » constate la même incompatibilité entre Eurydice et Orphée, entre celui qui chante et celle qui se tait, comme imperméable au son :

celle que j'aime ne m'écoute pas
celle que j'aime ne m'écoute pas
celle que j'aime ne me répond pas²

De l'écoute à la réponse, Desnos fait du poème un monologue. Le poète s'adresse à la femme aimé, sans que celle-ci puisse répondre. Dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry ou encore dans *Orphée – Cantate*, le chanfre thrace est fasciné par cette jeune femme qui lui échappe et qu'il n'entend pas. L'Orphée de Roger Munier se dit ainsi « émerveillé »³, tout comme celui de Marie-Jeanne Durry qui reprend le même verbe : « Je m'émerveille »⁴. Le silence n'est donc pas nécessairement un élément péjoratif : il dissimule un secret, que l'Orphée de Marie-Jeanne Durry associe à un savoir interdit aux hommes, dont est porteuse Eurydice :

O toi la seule à qui la mort révéla
Sans fermer pour toujours les yeux qui la fixèrent,
C'est le prodige unique et que la terre attend
Depuis le première mort gisant au seuil des ères⁵

A travers le silence d'Eurydice, c'est le mystère de la mort, non-révéle, qui s'offre à Orphée. La remontée du personnage féminin des Enfers est considérée ici comme un « prodige unique »⁶, rendu possible par le chant extraordinaire d'Orphée, mais qui ouvre à d'innies possibilités. Mais Orphée ne peut déchiffrer ce silence, qui lui est étranger : « Je ne saurai

¹ *Ibid.*, p. 61.

² R. Desnos, « La Voix de Robert Desnos », dans *Les Ténèbres, Œuvres, op. cit.*, p. 546.

³ R. Munier, *Orphée – Cantate, op. cit.*, p. 41.

⁴ M-J. Durry, *Orphée, op. cit.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ Le terme est d'ailleurs répété quelques vers plus loin : « Le prodige où l'arrêt millénaire est ancien » (*Ibid.*).

plus lire en ton silence »¹. Le mutisme fait d'Eurydice un espace illisible, aussi inaccessible qu'une page blanche, ou qu'une langue inconnue. Orphée ne peut le comprendre car leurs univers diffèrent en profondeur. La réécriture de Roger Munier propose de lire le mythe d'une façon relativement similaire, en représentant Orphée et Eurydice comme incompatibles dans leur manière d'appréhender le monde. Orphée, par exemple, est totalement absorbé dans la contemplation d'Eurydice : « J'assistais à ta vie »² ou encore « Je t'observais »³. Eurydice, au contraire, profite de la vie : « Tu vivais. Tu te dépensais à vivre purement »⁴. Or cette soif d'existence est à mettre en rapport avec le silence. Car dans *Orphée – Cantate*, Eurydice est muette du début à la fin : « *Elle n'a pas de voix, car elle est* »⁵. Eurydice se caractérise comme souvent par l'emploi de la négation, mais – ce qui est plus rare – par un contraste avec l'affirmation : « *elle est* ». Roger Munier souligne l'importance de cette transition par la typographie, qui met en valeur le verbe *être*. Eurydice repousse le son, qui est alors perçu comme une entité négative :

*Ne parle que ce qui n'est pas vraiment, veut et cherche, se veut, se cherche, veut un éveil. Et sans doute donne un éveil. Interroge ce qui est, l'apparence paisible et close, pour qu'elle s'ouvre en un éveil. Et sans doute donne un éveil. Interroge ce qui est, l'apparence paisible et close, pour qu'elle s'ouvre en un éveil. Se porte aux confins pour que monte et s'annonce, ou seulement pointe, si faiblement se délie, l'être en attente dans ce qui est. Pour qu'il ait lieu. Ne parle ainsi que ce qui donne lieu et pour ce don du lieu, dans l'exode incessant, l'issue de soi, l'évidement, l'absence.*⁶

Le chant, la parole, le son se caractérise par une incomplétude, un mouvement dirigé vers un avenir dont ne dispose pas Eurydice. Elle se trouve dans l'existence, là où Orphée se tient dans le désir, avec la répétition des verbes *chercher* et *vouloir*. Orphée et Eurydice s'opposent encore, de l'immobilité du mutisme à la volatilité du son. La parole est une quête, un « exode », elle remplit un vide, un manque, à l'image de l'énumération qui referme cette citation. Eurydice, au contraire, incarne le silence « *tranquille* »⁷ : « *Mais elle, se tait, n'est que silence, étant le lieu déjà* »⁸. Le contraste avec Orphée est mis en valeur par l'emploi de la conjonction. Si le chanteur thrace se trouve dans le mouvement qui le pousse vers l'avant, incarné par le chant, la jeune femme est quant à elle « *déjà* » arrivée à destination. Dans

¹ *Ibid.*, p. 58.

² R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 42.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 41.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Orphée – Cantate, le silence est le but ultime, vers lequel le personnage masculin se tourne alors qu'il plonge petit-à-petit dans la parole, vers le murmure, jusqu'à se taire. Eurydice est « muette, la conjonction déjà de l'attente et du lieu »¹. La répétition de l'adverbe de temps *déjà* souligne la réalisation du chemin parcouru, jusqu'à cet instant où la parole sonore ne suffit plus, car elle signifie moins que l'autre, celle qui se peuple de silence : « *Elle ne parle pas. Elle est, simplement, seulement, déjà parole par elle-même, verbe vivant, improféré, improférable. Parole pleine et profuse, la seule parole peut-être, la parole seule* »².

La *Cantate* répète inlassablement les qualités d'Eurydice, accentuant le contraste entre la négation du son et sa façon d'exister, en silence. Mais cette parole niée n'est pas le signe d'un manque de communication : par le silence, Eurydice nous dit autre chose. Mieux, elle nous dit ce qui compte vraiment, avec ce jeu autour de l'adjectif épithète, antéposé puis postposé : « la seule parole » ; « la parole seule ». Le mutisme d'Eurydice est un soupir, au sens musical du terme, qui signifie autant que n'importe quelle note sur la portée du musicien. Tout se construit alors autour d'un paradoxe complexe : Eurydice, de la vie à la mort, du silence à la parole, du dicible à l'indicible, qui éclot dans l'établissement de deux néologismes, « improféré » et « improférable ». Eurydice se situe autant dans la parole que dans son contraire, dans le non-dit qui s'avère être le dit lui-même. Alors qu'Orphée lutte contre le silence, elle nous entraîne au son de cette étonnante mélodie. Dans le poème d'Ulla Hahn, Eurydice est d'ailleurs à l'origine du chant, elle est même la condition de son maintien. La mélodie d'Orphée tend à s'épuiser et elle constate que « son chant [...] sans elle / se tarit » (« sein Lied [...] ohne sie / ihm versiegt »³). La descente aux Enfers et la confrontation avec l'absolu silence, au vingtième siècle, ne met donc plus nécessairement le chant en valeur. Orphée se laisse gagner par le silence, qui était autrefois la caractéristique exclusive d'Eurydice.

II. La libération

Si Eurydice est désormais porteuse d'une nouvelle mélodie, qui repose sur le silence, s'enclenche un processus de libération du personnage, qui fait bien sûr écho aux transformations de la femme dans la société. La libération de la femme a alors des répercussions sur la représentation de la jeune femme dans notre corpus. Eurydice ne peut plus rester l'ombre de son époux dans un monde où elle accède au droit de vote, dispose de son corps et profite de la même scolarité que les hommes. Et surtout que font les femmes de ces modèles culturels centrés sur les hommes ?

1. Ne plus suivre Orphée

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ U. Hahn, *Herz über Kopf*, op. cit., p. 56.

Dès le Moyen-âge, la figure d'Eurydice s'affirme davantage face à Orphée et refuse parfois de suivre son époux¹. Mais les représentations des siècles qui suivent reprennent en général le schéma antique, et il faut attendre l'époque moderne pour voir à nouveau émerger une Eurydice désenvoûtée. Marque de la perte de puissance du *carmen* orphique et du désir de sa libération, son refus est un signe de la transformation du mythe, mais aussi de la redéfinition du rôle du poète et de la femme en poésie.

La femme était réduite à n'être auparavant que l'objet destinataire du poème : énigmatique « tu » qui porte des prénoms le plus souvent factices, échangeables, comme dans la poésie de Ronsard ou Théophile de Viau, ces Phyllis, Cloris, Laure, etc., à qui le sujet lyrique déclare sa flamme. Ces figures représentent « la Femme éternelle »². Elle est muse, amante, mère, mais elle n'est pas poète³. Le personnage féminin est, comme l'est Eurydice pendant des siècles, une silhouette (et c'est certainement dans cette perspective qu'il faut analyser le personnage : *ombre* de son époux, figure fantomatique, présente et absente à la fois). Eurydice n'échappe pas à l'enfermement dans des stéréotypes qui la limitent d'abord parce qu'elle est recluse aux Enfers, ensuite parce que malgré sa tentative d'évasion, elle y reste à jamais. Pourtant, Eurydice se libère petit à petit de cette image : à mesure que nous nous rapprochons de la période qui nous intéresse, elle n'est plus uniquement une silhouette, elle devient un personnage, jusqu'à gagner une indépendance inégalée.

Dans « Monologue dans l'Hadès » d'Ebba Lindqvist, par exemple, Eurydice s'adresse au chanteur thrace, comme indiqué entre parenthèses dans le titre « (Eurydice à Orphée) » (« (Eurydike till Orfeus) »)⁴ :

Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?	Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
Varför var du så säker, att du sökte mig här?	Pourquoi étais-tu si sûr de me chercher ici ?
Att du tvång mig steg för steg tillbaka? ⁵	De me forcer pas à pas en arrière ?

Le poème s'ouvre sur ces trois questions, qui remettent fortement en cause le pouvoir d'Orphée. En effet, le chant est perçu comme une contrainte, avec l'utilisation du verbe *tvånga* (*forcer*), non comme un enchantement. La mélodie est une violence faite à Eurydice, qui cette fois n'a pas d'autre choix que de suivre l'envoûtement :

¹ J.B. Friedman, *Orphée au Moyen-âge*, op. cit., p. 130 : « il y est fortement suggéré qu'Eurydice en tant que théorie musicale ou sagesse est supérieure à Orphée en tant que pratique de la musique. C'est elle qui rejette son mari en raison de sa nature corporelle et transitoire et non pas lui ».

² R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 590.

³ P. Godi, *Voix de l'autre*, op. cit., p. 31-32 : « La figure du poète se décline pourtant traditionnellement au masculin, comme l'indique le dictionnaire. Dans le Grand Robert, par exemple, "poète" est introduit comme un nom commun masculin désignant un "[é]crivain qui pratique la poésie", un "auteur de poèmes". Le terme "poétesse", dont l'apparition plus tardive date du XVI^e siècle, est présenté comme un dérivé du nom masculin dont l'usage "tend à devenir péjoratif" ». L. Arnoux-Farnoux, C. Rauséo, I. Gadoin, C. Lanone, *Destinées féminines (naturalisme européen)*, Paris, Atlantica, 2008, p. 16 : « Enfermée dans des catégories rigides et hermétiques (elle est une fois pour toutes pure ou impure, fidèle ou adultère, courtisane ou mère de famille), la femme n'a aucune possibilité de se construire, d'évoluer ».

⁴ E. Lindqvist, op. cit.

⁵ Ibid.

skön var vår kärlek en gång, och aldrig skall den förnekas.
 Men det var inte den jag följde. Darrande blek,
 vacklande trött följde jag lyran och sången.
 Sången om solen och vindarna. Sången om havet och vågorna.
 Sången om jordens ljuvlighet, när vallmon blommar om våren.
 Sången om allt som jorden ger men ännu mera
 allt vad den inte ger. Om det som är bortanför jorden,
 om det som är bortanför människohjärtat och bortanför kärleken.
 Sången om det som är skönare än livet.
 Sången förmer än kärleken och döden.
 Sången förmer än sången. [...]¹

Notre amour était beau autrefois, et jamais cela ne sera nié.
 Mais ce n'était pas ce que je suivais. Tremblante, le teint blafard,
 frissonnante de fatigue, je suivais la lyre et le chant.
 Le chant sur le soleil et les vents. Le chant sur la mer et les vagues.
 Le chant sur la beauté de la terre, quand le coquelicot fleurit au printemps.
 Le chant sur tout ce que la terre donne, et plus encore,
 tout ce qu'elle ne donne pas. Sur cela, qui est au-delà de la terre
 sur ce qui est au-delà du cœur humain, et au-delà de l'amour.
 Le chant sur ce qu'il y a de plus beau dans la vie.
 Le chant plus grand que l'amour et la mort.
 Le chant plus grand que le chant. [...]

Le *carmen* annihile la volonté du personnage féminin, et n'est jamais perçu comme un élément positif dans le poème d'Ebba Lindqvist. Parce qu'il « force » Eurydice à remonter des Enfers contre son *désir* premier, le chant est considéré comme une torture. Il envahit le texte, avec l'anaphore de « sången » (« le chant ») à l'initiale de six vers, et occupe tout l'espace disponible, laissant Eurydice dans la souffrance qu'il lui impose. Les conséquences de cet envoûtement sont d'ailleurs physiques, avec la description de la jeune femme « Tremblante, le teint blafard, / frissonnante de fatigue » (« Darrande blek, / vacklande trött »²). Mais si le chant ne la contraignait pas, l'Eurydice d'Ebba Lindqvist choisirait la mort :

Tro inte, att jag sörjer. Jag valde mitt liv i Hades.
 Det var inte ormen, som valde mig. Det var jag som valde ormen.
 Jag såg den på ängen bland blommorna. Jag önskade giftet.³

Ne crois pas que je pleure. Je choisis de vivre dans l'Hadès.
 Ce ne fut pas le serpent qui me choisit. Ce fut moi qui choisis le serpent.
 Je le vis dans la prairie entre les fleurs. Je désirai le venin.

L'expression de ce désir de mort (l'emploi du verbe « valde », *désirer*, est essentiel) souligne une prise d'indépendance de la part du personnage. Si dans ce poème Eurydice ne peut se soustraire à la force du chant, la révolution est en marche. Le texte se referme, et Eurydice répète à l'affirmative ce qui n'étaient encore que des questions au début du « Monologue » :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

[...] Men
vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?
Inget liv lockar mig mer,
och jag längtar aldrig tillbaka¹

[...] Mais
qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
Aucune vie ne m'attire plus,
et je ne me languis jamais en arrière.

Alors que la description d'une Eurydice envoûtée de force par le chant d'Orphée pouvait nous laisser croire que le *carmen* disposait encore d'une certaine puissance, il apparaît ici que ce qui prévaut est bien le refus du personnage féminin. Tout se tient dans la conjonction de coordination « men » (« mais »), contre-rejetée au quatrième vers avant la fin. Ce qui reste du chant d'Orphée est alors plongé dans l'emploi de la négation, qui encadre l'avant-dernier vers. Pour Eurydice, il n'est plus possible de se tenir « tillbaka » (« en arrière »), mais bien vers l'avenir, un futur où le chant d'Orphée ne permet plus nécessairement d'envoûter ses auditeurs. Le *carmen* serait-il alors redevenu un simple chant ? Le désenchantement de la figure féminine est en marche et trouvera au début du siècle suivant un écho particulier dans *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel.

En effet, dans cette réécriture, l'œuvre se referme sur cette affirmation : « Je ne veux plus ne plus être »², trace de la libération de la jeune femme. Eurydice s'émancipe d'une condition, avec le double emploi de la négation, qui souligne l'enfermement du personnage dans le non-être, dans l'espace de la mort. Cette tournure complexe souligne la difficulté pour Eurydice à formuler son désir d'exister, comme si le personnage ne pouvait au fond s'émanciper de cette négation de la vie qu'est la mort (alors même que elle est remontée à la surface) :

Tes pleurs m'ont arraché
Le secret de l'abîme

Orphée

Je ne veux plus mourir
Plus jamais

Je ne veux plus ne plus être

Ne plus être une ombre
Mais l'éclat de ma voix

L'éclat d'Eurydice³

L'utilisation de l'adverbe négatif « plus », répété à plusieurs reprises dans ce dernier poème, souligne l'importance du bouleversement à l'œuvre, exhibant le passé d'Eurydice (« mourir », « ne plus être », « une ombre »), qui vient s'opposer au présent de la jeune femme, après la conjonction de coordination « mais » : Eurydice est devenue une voix, mais attention pas

¹ *Ibid.*

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, *op. cit.*, p. 130.

³ *Ibid.*

n'importe laquelle, une voix qui se possède, avec l'usage de l'article possessif de la première personne. Se libérer d'Orphée, pour Muriel Stuckel, c'est alors exprimer une volonté (qui se dit certes niée, « Je ne veux plus »), le désir d'un changement qui place Eurydice dans la lumière pour le dernier vers de ce texte : « L'éclat d'Eurydice ».

Mais la différence majeure qui oppose l'Eurydice d'Ebba Lindqvist et celle de Muriel Stuckel tient dans le traitement de la remontée des Enfers : la première reste enfermée dans l'Hadès – par choix donc, mais est-ce encore un choix que de perpétuer une tradition qui plonge la femme dans le silence des morts ? – et la seconde parvient à remonter à la surface. Si dans les deux cas on observe la formulation d'une décision, sa portée s'est transformée en profondeur. Mais des choix, Eurydice en a fait d'autres, avant de parvenir à la surface de la terre : elle s'est ainsi, comme l'Eurydice d'Ebba Lindqvist, de plus en plus opposée à la volonté masculine. Mais ce n'est pas en poésie que l'affront est lancé : il faut trouver la source de ces Eurydice désenchantées à l'opéra. En effet, c'est l'*Orphée et Eurydice* de Gluck qui met en scène, le premier, le refus de la jeune femme. Alors qu'Orphée descend aux Enfers pour en revenir avec sa femme, celle-ci s'offusque : Orphée refuse de la regarder. Sa réaction ne se fait pas attendre :

ORPHÉE
Viens! Suis un époux qui t'adore.

EURYDICE
Non, ingrat, je préfère encore
La mort qui m'éloigne de toi.

ORPHÉE
Vois ma peine !

EURYDICE
Laisse Eurydice !

ORPHÉE
Ah ! cruelle ! Quelle injustice !
Ah viens! je t'implore, suis mes pas !¹

Pour la première fois, Eurydice manifeste la volonté de ne pas suivre Orphée, lui opposant une *préférence* pour le moins originale (« je préfère ») : rester aux Enfers. Le mouvement des chanteurs sur scène souligne ce qui les sépare : « *Chacun d'eux se dirige vers un autre côté de la scène où ils restent adossés à un arbre ou à un rocher.* »². Le *carmen* semble alors inopérant puisqu'il ne permet pas la réunion des amants et surtout ne motive pas la remontée. Il faut attendre l'intervention d'Amour pour qu'Orphée et Eurydice se retrouvent, transformant en profondeur le mythe antique. Cette rébellion d'Eurydice crée un précédent, qui sera par la suite exploité par Offenbach dans son opéra-bouffe, dans un registre tout à fait différent.

¹ *Orphée et Eurydice, drame-héroïque en trois actes, représenté sur le théâtre de l'opéra le mardi 2 août 1774*, traduction de M. Moline, musique du chevalier Gluck, Avignon, Editions Jacques Garrigan, 1790, p. 12

² C.W. Gluck, *Orphée et Eurydice*, disponible sur https://www.impresario.ch/libretto/libgluorf_f.htm. Duo n°39.

Dans *Orphée aux Enfers*, en effet, Eurydice prend le contrôle de son destin et refuse de suivre son époux, non pas sur un mode lyrique, mais bien sur le ton comique. Dans cette version pour le moins désenchantée du mythe¹, Eurydice batifole avec différents personnages de sexe masculin (Pluton / Aristée, ou encore Jupiter), mais ne supporte pas Orphée². Sa plongée aux Enfers n'est alors en aucun cas un drame, la jeune femme s'amuse follement sans son époux. D'ailleurs, quand sonne l'heure de remonter avec ce dernier, Eurydice prie les dieux de ne pas revenir à la surface de la terre :

PLUTON.

Femme, reconnais-tu ce chant de violon ?

EURYDICE.

Ce chant qu'il trouve large et que je trouve long,
C'est celui de l'époux que j'ai...

PLUTON.

Tu l'as dit, femme !
C'est ton époux qui vient pour racheter ton âme !...

Bas et grinçant des dents.

Cette âme que j'aimais et que je n'aime plus !...
Tu connais de Jupin les ordres absolus !
Ton époux te réclame, on te rend à la terre !
C'est un joli cadeau que nous allons lui faire !

EURYDICE, *suppliante*.

Jupin !

JUPITER.

Rassure-toi, pauvre ange ! j'ai mon plan !
Et tu n'es pas encore au bras de ton tyran !...³

Le cri de la figure féminine souligne son refus d'accompagner Orphée à la surface de la terre. Offenbach transforme la plainte d'amour en un refus catégorique. Eurydice se rebelle. La mélodie de l'Orphée d'Offenbach est totalement impuissante sur Eurydice : dans les deux extraits choisis, on remarque que le personnage féminin abhorre la musique de son époux. Le violon est ainsi désigné avec des mots durs, il est devenu un « exécration instrument » qu'Orphée « racl[e] ». Son chant est « long », « ennuyeux ». Le spectateur est loin de l'image traditionnelle du chancre thrace en mage musicien, amoureux transi. Son *carmen* a cessé d'opérer sur Eurydice.

¹ Nous l'avons vu dans le premier chapitre de la deuxième partie, ni Orphée ni Eurydice ne s'aiment chez Offenbach : les deux figures, certes mariés, ont des comportements de personnages de théâtre de boulevard et se trompent copieusement, à la vue et au su de tous. Il s'agit là d'une version modernisée et entièrement revisitée du mythe, où magie et grandeur sont éliminées. Dans ces conditions, la représentation d'une Eurydice docile marchant dans les pas de son mari paraît impensable. Offenbach dépeint une femme indépendante, libre, insouciante et insolente.

² *Ibid.* : « Ah ! mais, c'est qu'il est temps de s'expliquer, à la fin ! Et il faut qu'une bonne fois je vous dise votre fait, maître Orphée, mon chaste époux, qui rougissez ! Apprenez que je vous déteste ! Que j'ai cru épouser un artiste et que je me suis unie à l'homme le plus ennuyeux de la création. Vous vous croyez un aigle, parce que vous avez inventé les vers hexamètres !... mais c'est votre plus grand crime à mes yeux !... Est-ce que vous croyez que je passerai ma jeunesse à vous entendre réciter des songes classiques et racler (*Montrant le violon d'Orphée.*) l'exécration instrument que voilà ?... »

³ H. Crémieux, J. Offenbach, *Orphée aux Enfers*, *op. cit.*, p. 80-81.

Offenbach se moque alors de la remontée d'Eurydice avec son époux, tout d'abord dans une allusion cocasse prononcée par Jupiter, « Quand on est poli, on fait passer les gens les premiers, et on les suit », puis dans une didascalie tout aussi savoureuse : « *Ils sortent à la queue leu leu en se bousculant.* ». Pourtant, il est un homme qu'Eurydice veut bien suivre, c'est Jupiter, transformé en mouche géante : « EURYDICE, *le poursuivant pendant qu'il sautille de meuble en meuble et de mur en mur* ». D'ailleurs, elle ne le *suit* pas, elle le *poursuit*, figurant ainsi une course effrénée entre les amants adultères. Dans cette version, le regard d'Orphée est un « mouvement involontaire » orchestré par Jupiter, qui veut récupérer Eurydice :

JUPITER.

Il ne se tourne pas ! Tant pis ! Je le foudroie !

*Jupin prend sa foudre de la main droite, la brandit, et au lieu de s'en servir, il administre dans le vide et dans la direction d'Orphée un vigoureux coup de pied électrique qui traverse la scène sous la forme d'une étincelle. Coup de tam-tam. Orphée se retourne brusquement, comme si le coup l'avait atteint. Eurydice disparaît à ses yeux.*¹

Mais Orphée ne se lamente plus : « Ce dénouement m'enchanté ! »². Le verbe a de quoi faire sourire le spectateur : l'enchantement est renversé et le désespoir d'Orphée a tout bonnement disparu. Offenbach, par le détournement parodique, retravaille totalement l'épisode de la descente aux Enfers³ et en fait un moment de pur désenchantement. Alors que nous sommes à l'opéra, le chant d'Orphée est remis en cause en profondeur et la place de la femme est bouleversée.

Or ce type d'approche conquiert la poésie européenne. Eurydice n'est plus enchantée par la mélodie d'Orphée, ou plutôt elle ne l'est plus de façon systématique. Encore une fois, il faut distinguer les poètes qui restent sous le charme d'Orphée et ceux qui s'en éloignent. Le refus se renforce avec le mouvement féministe, notamment après la seconde guerre mondiale. Mais il faut éviter les généralisations abusives : l'émancipation d'Eurydice ne naît pas à partir de ce mouvement. On trouve en effet autant de poètes féminins que de poètes masculins s'attellant à représenter la rébellion d'Eurydice. Chez Muriel Stuckel ou Ebba Lindqvist Eurydice refuse par exemple de suivre son époux, mais il y a aussi deux autres cas de figure : tout d'abord les femmes qui s'identifient à Orphée (et non à Eurydice), comme Marie-Jeanne Durry, Södergran ou Ingeborg Bachmann ; ensuite les hommes qui s'associent à la jeune femme, comme Cocteau ou Gerrit Engelke.

Ainsi, lorsque Cocteau, par exemple, reprend le personnage en confondant le sujet lyrique avec la figure féminine, il est clair qu'une étape est franchie dans la représentation

¹ *Ibid.*, p. 84.

² *Ibid.*

³ Les répliques métatextuelles entre Pluton et Jupiter qui closent cette scène soulignent l'importance de ce processus chez Offenbach (*Ibid.*) : « PLUTON, *parlé* - Mais ça n'est pas dans la mythologie ! JUPITER, *de même*. - Eh bien ! On la reféra, la mythologie ! ». Les deux dieux s'expriment à cet instant non pas en chantant mais en *parlant*, comme l'indique la didascalie : la destruction du mythe passe ainsi bien par un ébranlement de la mélodie, qui va de paire avec le désenchantement.

d'Eurydice, qui n'est plus uniquement une source d'inspiration marchant dans l'ombre de son époux :

Ah ! tu en pousse des cris mélodieux, Orphée.
Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée ;
Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher tes membres.
Il mêle à l'or des dieux l'écharpe du conscrit
Orphée au bec de carpe criant l'ode !
L'hirondelle chavire et pousse d'autres cris
Que ceux qui te liront pour l'amour d'elle
Et l'âme de son nom (ce serait trop commode)
Sur l'ardoise effacé par un visage d'aile.
Non, non et non.¹

L'influence d'Offenbach ne fait ici aucun doute². L'Eurydice de Cocteau prend la parole pour manifester son refus de suivre Orphée à la surface de la terre. Comme dans l'opéra-bouffe, Eurydice dévalorise la musique du personnage, produite par une « harpe fée », qui se transforme en « cris mélodieux », expression dans laquelle la *mélodie* devient périphérique, en sa qualité d'adjectif. Ne restent que les « cris », au pluriel, qui défont Orphée de son statut de chantre divin. La répétition de l'adverbe négatif « non », à la fin du poème, scelle l'opposition de la figure féminine. Le *carmen* devient un supplice, avec l'emploi du verbe *torturer*, et Eurydice n'est plus sous le charme d'Orphée.

De même, dans *Tombeau d'Orphée*, Pierre Emmanuel donne la parole à la jeune femme, qui s'adresse directement au chantre thrace dans « Les Plaintes d'Eurydice » :

Tu es venu tu es venu tu es venu
morte tu m'as trahie pour une proie vivante
que tu forças toute en sueur dans le glacial
hiver de ton amour !³

Comme chez Cocteau, on retrouve de la colère, qui se manifeste d'abord dans le bégaiement qui ouvre cette strophe, puis dans l'exclamation qui referme la phrase et la strophe. La ponctuation est rare dans ce texte, elle attire donc l'attention sur le rejet d'Eurydice, qui accuse Orphée d'avancer aux « enfers comme une injure / à la sérénité des morts ! »⁴.

¹ J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 527.

² Notice d'*Opéra*, *Ibid.*, p. 1687.. Pour Gullentopps, les liens entre le titre du recueil, *Opéra*, nous mène du côté d'Offenbach, tout comme le souligne Roy : « *Orphée* vu par Cocteau pencherait du côté Offenbach » (dans Jean Cocteau, *Le Passé défini III, 1954, journal*, texte établi et annoté par Pierre Chanel, Paris, Gallimard, 1983, p. 421. Dans « Jean Cocteau, The Mask of Orpheus and Narcissus » (in *Religiotiques*, 15 (printemps 1997) « Orphée et Eurydice: mythes en mutation »), Walter A. Strauss confirme cette analyse : « Il n'aspire pas à être Jacques Offenbach, mais son drame vous rappelle fréquemment le théâtre de boulevard, que le public bourgeois parisien affectionnait particulièrement dans la première moitié du siècle. » (« He did not aspire to be a Jacques Offenbach, but frequently his drama reminds you of the boulevard theatre in which the Parisian bourgeois audiences of the first part of the century delighted so greatly »).

³ P. Emmanuel, *Tombeau d'Orphée*, op. cit., p. 42.

⁴ *Ibid.*

Eurydice refuse de suivre le chancre thrace, elle nie son chant, comme étant un appel à son époux :

dieu m'aime
et me veut seule en Lui
ne reviens pas
ton chant te trompe
si tu crois entendre ma voix. »¹

L'impératif nié au centre de cette strophe (« ne reviens pas ») referme le discours direct adressé à Orphée. Eurydice repousse la possibilité d'un retour avec l'emploi de la négation et du préfixe itératif *re-*. L'arrivée d'Orphée aux Enfers est alors perçue comme une erreur, avec l'utilisation des verbes *tromper* et *croire*. Mais ce refus prend une tournure particulièrement violente dans « Orphée devant Eurydice » :

Elle ennemie de soi maintenant se contemple
et se déchire en Orphée qui ne connaît
aucun futur tant est coupable ce passé
et tacite la fausse aimée au sein des astre
tandis qu'Elle le hait.²

Le vocabulaire est guerrier, Eurydice devenue « ennemie » plonge alors dans la haine, envers de la passion amoureuse, et on saisit mieux les enjeux de son refus. Elle lui reproche le viol dégradant après sa mort : « tu m'ouvrais les jambes malgré moi »³. D'ailleurs, ce cri résonne : « O abîme je suis et non sexe ! »⁴ C'est bien une identité que réclame la jeune femme, une existence, s'opposant alors à toute une tradition qui voudrait ne faire d'elle qu'une silhouette ou un objet de désir. Son époux, dans ce texte, ne respecte pourtant pas sa volonté : « Orphée marche traînant un cadavre en lambeaux / et chante gloire avec horreur dans les tombeaux »⁵.

2. Changer le cours du mythe

Alors qu'Eurydice se rebelle, qu'elle exprime un désir et une volonté, naît la possibilité que le mythe puisse tout simplement changer. Or les invariants sont des éléments qui habituellement limitent les transformations du mythe dans le cadre de la réécriture. Il est alors des transformations majeures dans la structure du mythe qui ébranlent sa stabilité : quand Offenbach et à sa suite Norge ridiculisent Orphée, la réécriture change de registre et la portée du mythe s'en trouve particulièrement bouleversée. Ce sont d'ailleurs peut-être ces

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 68.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 49.

réécritures « sacrilèges » (le terme est contestable : pourquoi ne pourrait-on pas rire d'Orphée, après tout ?) qui *autorisent* la prise de liberté dans un premier temps. Le poète de notre époque est en ce sens un héritier des pratiques anciennes, lui qui en général suit la tradition avec un profond respect et qui dépend des autres réécritures dans son *auctoritas*. La rébellion d'Offenbach permet certainement celles de Norge et Camby, et il n'y a certainement rien d'étonnant à constater que la libération se fait en français et non pas dans les autres langues de notre corpus, puisqu'Offenbach, avec *Orphée aux Enfers*, crée un précédent. Cependant, malgré toute son effronterie, il ne viole pas l'inviolable : il reprend avec facétie, mais ne commet pas l'irréparable. La trame du mythe reste inchangée : Orphée descend aux Enfers (certes de force¹), remonte avec Eurydice et se retourne, malgré l'interdiction de Jupiter. La scène est cocasse, mais Offenbach compte sur la complicité de son public pour déclencher le rire :

JUPITER, *arrétant Orphée de la main.*

Mais j'y mets cependant une condition...
Condition expresse autant qu'inexplicable.

S'animant.

Que tu n'as pas besoin de comprendre, que diable !

Orphée exprime par un geste qu'il est prêt à obéir.

— Vers le Styx, gravement, tu vas t'acheminer,
En précédant ta femme, et sans te retourner !...
— Si, trop pressé de voir ton aimable Eurydice,
Tu désobéissais à ce petit caprice,
Elle t'échapperait, pour toujours, cette fois !...

PLUTON, *furieux.*
Mais ce n'est pas du jeu !...

Murmure général.

JUPITER, *terrible, agitant sa foudre.*
L'on élève la voix !...

Le murmure s'apaise. Tout le monde s'incline.

Allons ! — Derrière toi va marcher Eurydice...
Ne te retourne pas ! — J'ai dit ! — Qu'on obéisse ! —²

C'est parce que le spectateur reconnaît la situation, qu'il sait pertinemment qu'Orphée se retournera (d'autant plus qu'il ne veut plus entendre parler de sa femme), que la scène poursuit dans le registre comique. La déstructuration du récit mythique aurait en effet pour conséquence de briser le pacte entre le créateur de l'opérette et son public. Au dix-neuvième siècle, les libertés avec le mythe sont déjà possibles, mais doivent rester circonscrites. Si Offenbach ne change pas le cours du mythe, c'est probablement parce que ce dernier est

¹ H. Crémieux, J. Offenbach, *Orphée aux Enfers*, op. cit., p. 51 : « L'OPINION, *bas à Orphée* : Voici le moment solennel ! / Tu vas, d'une voix attendrie / Implorer du grand Jupiter / Le droit de reprendre à l'enfer / Ton épouse tendre et chérie ! ORPHÉE, *bas à l'opinion* : Mais non ! Mais non ! cela m'ennuie. »

² *Ibid.*, p. 82-83.

soutenu, au sens architectural du terme, par la structure narrative, et qu'il est impossible d'y toucher sous peine d'effondrement. Les attaques portées aux figures d'Orphée et Eurydice sont suffisamment importantes dans cette œuvre pour qu'il n'y ait ni la place ni la volonté de déstabiliser davantage la structure générale.

Pourtant, au vingtième siècle, nombreuses sont les versions qui ébranlent ces fondations : le chant d'Orphée qui se mue en cri, la mélodie aux fausses notes, le *carmen* désenchanté... Autant d'éléments qui pourraient détruire le mythe. Et pourtant il n'en est rien. Car ceux qui s'attaquent au personnage ne défient pas l'espace mythique à proprement parler. Le désenchantement a ses limites, lui aussi, et après tout, puisque le nom d'Orphée se maintient à la surface du poème, le chantre thrace a beau avoir perdu sa lyre, sa voix et son Eurydice, il n'en est pas moins présent. La mort d'Orphée attendra. L'affront suprême, si l'on en croit les ouvrages consacrés à la mythocritique, ce serait peut-être alors de changer le cours du mythe. Puisque le mythe est avant tout un *récit* (c'est certainement la définition qui obtient le plus l'aval de la critique), celui-ci se doit de rester le plus stable possible. Transformer la trame, réécrire l'histoire, ne conserver que les noms des personnages d'Orphée et Eurydice serait alors le plus grand risque que prendrait un récrivain. Sont-ils encore eux-mêmes si Eurydice ne plonge pas aux Enfers, si Orphée ne vient pas la chercher, s'ils pourraient simplement remonter ensemble à la surface de la terre ? Les poètes qui se lancent dans cette voie ne sont pas nombreux, mais il convient de commenter à présent les perspectives qu'ouvre la possibilité de réécrire le mythe au-delà du récit originel.

Il n'existe que deux versions dans notre corpus qui transforment l'un des invariants qui ont pu nous sembler indispensables dans le reste de cette étude, à savoir la seconde mort d'Eurydice : *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel et « Edition améliorée » d'Ulla Hahn (« *Verbesserte Auflage* »). Dans la plupart des versions du mythe, Eurydice remonte avec Orphée, mais retombe aux Enfers au moment où son époux pose les yeux sur elle. Il n'y a pas de retour possible pour Orphée, qui ne pourra pas repasser le Styx pour tenter à nouveau de sauver Eurydice. Le mythe insiste bien sur le caractère exceptionnel de la descente dans l'Hadès. La mort d'Eurydice est essentielle en ce que la douleur du personnage fonde la puissance de sa mélodie. Le chant, comme la lyre, était alors sanctifiée par la souffrance. Hormis *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel et « Edition améliorée » d'Ulla Hahn (« *Verbesserte Auflage* »), les textes de notre corpus ne transforment pas la portée du mythe, puisqu'Eurydice reste aux Enfers. Orphée reste dans la lumière, sa femme dans l'ombre. Muriel Stuckel et Ulla Hahn, elles, franchissent une limite importante, à l'aube du siècle suivant : elles permettent à Eurydice de remonter à la surface, de retrouver la lumière.

Le poème d'Ulla Hahn reprend le mythe de façon apparemment traditionnelle : Eurydice suit le chantre thrace lors de la remontée des Enfers :

Nur noch wenige Schritte dann
wird sie ihm wieder gehören hören
beschwören sein Lied das ohne sie
ihm versiegt. Hals Nase Ohren
die Augen die Haare den Mund

Encore seulement quelques pas puis
elle entendra lui appartenir à nouveau
charmer son chant qui sans elle
se tarit chez lui. Cou nez oreilles
les yeux les cheveux la bouche

und so weiter wie
will er sie preisen allein
zu ihrem ewigen Ruhm.¹

et ainsi de suite comme
il veut la célébrer seule
pour sa gloire éternelle.

Ulla Hahn évoque l'ascension des amants, qui marchant l'un derrière l'autre, l'énumération des parties du corps d'Eurydice, « und so weiter », représentant leur mouvement vers la surface de la terre. Ulla Hahn propose dans les premiers vers une réécriture plutôt traditionnelle, Eurydice étant contenue dans le « chant » (« Lied ») d'Orphée. Mais l'emploi du verbe *versiegen*, souligné par l'enjambement, montre qu'une transformation majeure est à l'œuvre : Orphée n'est présent qu'indirectement, pudiquement évoqué par la troisième personne : le pronom complément « ihm » répété deux fois, le pronom sujet « er » et l'article possessif « sein ». La place des pronoms est essentielle, car Orphée est davantage représenté en position d'objet et non pas de sujet. Eurydice, en revanche, bien qu'elle n'apparaisse pas nommément, est facilement identifiable derrière le pronom sujet « sie », sujet des verbes dans la première phrase. Il s'agit là d'un bouleversement important, qui va dans le sens d'une émancipation de la figure d'Eurydice. Pourtant, dans ces vers, Orphée reste le maître du chant, « allein » (« seul »), et de la célébration, avec le verbe *preisen*. La suite du poème prend alors la liberté de bousculer le récit originel :

Als eine Stimme anhebt.
Orpheus hört:
die zum Lauschen Bestellte fällt
singend ihm in den Rücken.
Da
dreht er sich um und
da
gleitet aus seinen verwirrten Händen
die Leier. Die Euridike aufhebt
und im Hinausgehn schlägt in noch
leise verhaltenen Tönen. Hals Nase Ohren
die Augen die Haare den Mund
und so weiter wie
will sie ihn preisen allein
zu seinem ewigen Ruhm.
Ob Orpheus ihr folgte
lassen die Quellen
im Trüben.²

Lors une voix s'élève.
Orphée écoute :
celle qui est convoquée pour l'écoute tombe
en lui chantant dans le dos.
Alors
il se retourne et
alors
de ses mains confuses glisse
la lyre. Eurydice la ramasse
et en le dépassant en pince les cordes
et joue des notes encore étouffées. Cou nez oreilles
les yeux les cheveux la bouche
et ainsi de suite comme
elle veut le célébrer seule
pour sa gloire éternelle.
Si Orphée la suit
les sources s'abandonnent
en eau trouble.

A partir de « als », les rôles s'inversent. Si Orphée se retourne, c'est parce qu'Eurydice commence à chanter, « dans son dos » (« in den Rücken »). La succession d'adverbes « da », dans des vers très courts, crée un rythme et matérialise l'important tournant à l'œuvre ici : Eurydice chante à la place d'Orphée, elle lui prend même la lyre des mains. Les rôles s'inversent alors : ce n'est plus la femme qui suit l'époux, mais l'épouse qui marche devant. La reprise des vers d'Orphée, à partir de « Hals Nase Ohren », fait d'Eurydice un double de son mari, et bien plus. En « le dépassant », elle le surpasse et c'est bien elle qui hérite de la

¹ U. Hahn, *Herz über Kopf*, op. cit., p. 56.

² Ibid.

lyre d'Apollon, et non pas lui. Les deux derniers vers éclairent alors le rapport d'Ulla Hahn à la tradition, avec la mention des « sources » qui viennent se *troubler*. En réécrivant la fin du mythe, en refusant le dénouement choisi par Ovide et Virgile (et par toutes les versions qui les ont suivis), Ulla Hahn transforme alors l'invariable du mythe : la mort d'Eurydice, son retour dans l'Hadès, ce tabou que personne n'ose discuter, devient aussi variable que les raisons qui poussent Orphée à se retourner.

Quelques vingt années plus tard, en France, la dernière partie d'*Eurydice désormais* est consacrée, non pas à la seconde mort d'Eurydice, mais à sa seconde naissance, dans la lumière d'Orphée, dans le plus simple appareil de l'enfant nouveau-né :

Dès le premier pas
Sous la lumière

Je te cherche
Orphée

Dans la nudité de ma voix
Je m'avance

Au plus près

Entre l'émoi de ton visage
Et la saveur de tes mots

Le sourire de notre éclat

Sous nos paupières radieuses
L'empire des ombres s'évapore¹

Eurydice ne recule plus : elle « avance ». La jeune femme expérimente alors une nouvelle possibilité, non pas le retour aux Enfers, mais bien la poursuite d'une existence pourtant interrompue par la morsure du serpent. Voilà pourquoi Muriel Stuckel la représente en *marche*, avec ce « premier pas » qui ouvre le poème. Dans ce texte, elle exhibe le désir de s'échapper du cadre du mythe pour trouver une voix personnelle, désir qu'elle confirme à l'ouverture de son texte suivant, *L'Insoupçonnée ou presque* : « Quand l'or du mythe / S'est évaporé »². Muriel Stuckel reprend le même verbe dans ses deux œuvres, évoquant la dissipation dans l'air, destruction certes tranquille, mais acteur de la disparition du mythe, qui permet dans *Eurydice désormais* de s'élancer de l'Hadès et du récit traditionnel. Son Eurydice appartient alors pleinement aux temps modernes, puisque « l'empire des ombres », espace dans lequel elle est confinée depuis des siècles perd toute consistance. Le jeu d'ombres et de lumière est alors essentiel dans ce poème, alors qu'Eurydice évolue « Sous la lumière », c'est-à-dire à la surface de la terre, qu'elle a pu atteindre malgré le poids de la tradition. L'« éclat » dont il est alors question renvoie au succès des deux personnages, qu'ils partagent avec l'article possessif de la quatrième personne : « notre éclat ». La lumière n'est alors plus

¹ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 94.

² *Ibid.*, p. 10.

l'apanage d'Orphée, elle est partagée « sous nos paupières radieuses », avec encore une fois l'article possessif de la quatrième personne. De fait, la dissipation de l'ombre, qui referme le texte, devient non pas le succès d'Orphée seul, mais celui de deux protagonistes. Contrairement à Ulla Hahn qui oppose toujours les personnages, avec d'un côté celui qui chante et de l'autre celui qui suit la mélodie, Muriel Stuckel entrevoit la possibilité d'un duo, au sein de l'espace poétique.

« [L]e premier pas » mime ainsi le début d'une nouvelle existence qui n'est plus faite d'ombre (il faut là se souvenir du titre de cette troisième partie : « Ne plus être une ombre »¹ ; ou encore au premier vers du tout premier poème de cette section : « Par-delà les ombres »²). En effet, Muriel Stuckel annonce, au premier poème, la possibilité d'un *dénouement*, terme-clé dans la progression du mythe :

Par delà les ombres

Ce commencement d'infini
Sur nos lèvres attisées

Comment ne pas le dénouer
Orphée ?³

Dans ces courts vers s'inscrit le risque de Muriel Stuckel, comme un impératif : réécrire la fin du mythe non dans sa constante mise à l'échec du personnage masculin, mais dans sa réussite. Non pas non plus dans sa glorification (nous n'accédons jamais dans cette version au chant d'Orphée, à la première personne), mais dans son humilité. La victoire d'Orphée est complexe, elle implique le retour d'Eurydice avec son concours et surtout marque un arrêt dans la tradition qui fait d'Eurydice une victime, Orphée un impatient. Muriel Stuckel leur donne la possibilité d'être autres, bien qu'ils portent encore leurs noms anciens. La réécriture serait-elle alors dans cette perspective une nouvelle écriture, chemin vers une nouvelle voix ?

La métaphore de la lumière traverse alors cette dernière partie de l'œuvre, où le sujet lyrique, qui s'associe à Eurydice, monte de l'ombre à la lumière :

De ton chant ressurgi

De tes lèvres étoilées
De tes mains gorgées

De caresses
D'arabesques

Qui transparentes
Qui diligentes

Me hument toute

¹ *Ibid.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*

Me présument voûte

Voûte stellaire
Si toute précaire

Tu m'ensoleilles

Du fond de l'ombre
Tu as su m'arracher¹

Dans *Eurydice désormais*, Orphée est « désormais » capable de remonter Eurydice des Enfers, la plonger dans cette lumière qui lui était interdite, avec l'image du soleil, de la sauver, en quelque sorte de son destin. C'est un sauvetage d'ordre physique, avec la mention des « mains », des « lèvres » ou encore du verbe *humér*, mettant en jeu l'ouïe, l'odorat et le toucher. Aucune particule de la jeune femme n'est oubliée, la répétition de « toute » souligne enfin le complet succès d'Orphée lors de la remontée des Enfers.

Le terme *libérer* apparaît alors quand elle évoque « nos pas libérés »², qui met en valeur le statut des Enfers, dont Eurydice n'avait pas pu, précédemment, s'évader :

Jouir à l'excès

De la nuit des étoiles
De la glace du désert
Du souffle du silence

De l'épée de flammes
Qui secoue nos heures

Jouir à l'excès
De la saveur de nos rires

Orphée

Quand l'aube crépite
Sous nos pas libérés³

Comme dans le poème précédent, la libération d'Eurydice, qui referme le texte sur une absence de ponctuation, redoublant l'effet d'ouverture, coïncide avec une exultation des sens, avec le verbe *jouir*, au premier et au septième vers. Muriel Stuckel oppose alors les symboles de l'Hadès, avec « la nuit », « la glace » et le « silence » à « l'épée de flammes », symbole d'une bataille gagnée une fois pour toutes et dont la chaleur permet l'ascension du personnage féminin. Cette libération, ce n'est évidemment pas uniquement celle d'Eurydice, qui échappe aux Enfers, c'est celle du sujet lyrique, qui tente de se dégager de l'emprise du mythe à mesure que l'œuvre progresse. Changer la fin du mythe permet ainsi d'avancer avant tout et non plus de regarder en arrière.

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*

D'ailleurs, Orphée n'a pas répété ce mouvement ancestral qui signe son plus profond malheur :

Orphée ton sourire

Ruban de soie
A dérouler sans cesse

Etincelant le désir
Qui pactise avec l'infini

Défi de l'ivresse

Orphée ton sourire
Qui ne s'est pas retourné¹

La négation du verbe *se retourner* appuie le renversement des attentes du lecteur : le regard en arrière, élément essentiel du mythe depuis ses origines, n'aura donc pas lieu, d'autant plus que Muriel Stuckel utilise le passé composé, temps accompli qui ne laisse aucune place à une potentielle réalisation ultérieure. La poète brise ainsi la répétition du mythe, à l'image de ce « Ruban de soie / A dérouler sans cesse ». La mention de « l'infini » nous rappelle le principe de la réécriture, qui s'enraye pourtant dans *Eurydice désormais* puisque le personnage féminin atteint la surface avec son époux, dans la lumière du verbe *étinceler* qui illumine le milieu du poème.

Orphée peut donc à présent regarder son Eurydice sans craindre de la perdre, elle qui se trouve « Au creux de ton regard »² :

Faire éclater le soleil
Qui me brûle le cœur

Le déverser goutte à goutte

Orphée

Au creux de ton regard

Le fondre sur ta lyre
Tendue vers mon visage³

L'accès à la surface de la terre est encore une fois associé à la lumière et à la chaleur, avec les verbes *brûler* et *fondre*. La victoire est d'autant plus saisissante que le chantre thrace peut à présent franchir les limites qui lui avaient été fixées. La connaissance de la mort, qui lui était toujours refusée dans les versions que nous avons consultées pour cette étude, lui est même délivrée, dans le dernier poème :

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*

Tes pleurs m'ont arraché
Le secret de l'abîme

Orphée

Je ne veux plus mourir
Plus jamais

Je ne veux plus ne plus être

Ne plus être une ombre
Mais l'éclat de ma voix

L'éclat d'Eurydice¹

Nous retrouvons le verbe *arracher*, qui souligne la souffrance du personnage dans l'éclosion à une nouvelle existence. Alors que dans l'ensemble de notre corpus le regard en arrière est impossible parce que la connaissance qu'il implique est hors de portée des hommes, ici Orphée peut atteindre ce moment où *voir* rencontre le *savoir*. Cet instant de grâce se fait dans une douleur proche de celle de l'enfantement. Le duo Orphée-Eurydice prend alors tout son sens, sorte de pas-de-deux des amants qui évoque l'acte charnel, avec la multiplication des références au désir ou encore à sa réalisation dans le plaisir, que l'on retrouvait dans un poème cité ci-dessus : « Jouir à l'excès »². C'est donc à un retour vers la vie qu'assiste le lecteur, puisqu'Eurydice se défait du récit originel qui la condamnait à une mort éternelle :

Silence de l'écume première
De la roche diaphane

Quand Vénus
Dévoile sa chair

S'élance du mythe
Pour me rendre vie³

Ce n'est plus la femme qui contient la vie, mais l'homme qui retient dans son chant la possibilité pour Eurydice de revenir à la surface. Le verbe *s'élancer* appuie la représentation dynamique de ce mouvement de libération, qui progresse « du mythe », avec l'emploi de l'article défini, vers le pronom personnel de la première personne : « me rendre vie ». L'œuvre se termine alors sur « L'éclat d'Eurydice » signe d'une intense transformation. Alors que les versions ovidienne et virgilienne évoquaient encore la plainte d'Orphée après son échec lors de la remontée des Enfers, sa vie après la mort d'Eurydice et le démembrement par les Ménades, Muriel Stuckel referme son œuvre sur la mention de la jeune femme, et surtout laisse la porte ouverte : l'absence de ponctuation finale laisse la possibilité d'écrire une suite,

¹ *Ibid.*, p. 130.

² *Ibid.*, p. 99. Le vers est répété deux fois dans ce poème.

³ *Ibid.*, p. 97.

différente de celle qu'avaient écrit les versions précédentes. D'ailleurs, dans son œuvre suivante, Muriel Stuckel s'est libérée du mythe, « évaporé »¹ :

De ses yeux rhénans
Au fond du fleuve
Quand l'or du mythe
S'est évaporé

Le silence nous dévisage²

Le verbe est mis en valeur par l'enjambement, tandis que le mythe disparaît dans le silence qui referme ce très court texte. Or le dernier verbe a une importance toute particulière : le mythe d'Eurydice, que Muriel Stuckel utilise comme un masque apposé sur la figure du sujet lyrique, grâce à l'emploi de la première personne, est à présent *dévisagé* par le silence, privé de son visage. Le silence sur le mythe entraîne alors un dévoilement où « De derrière les yeux / Le visible se tait »³.

III. Une nouvelle dynamique

« Muette avancée de puissance déclarant la femme mère amante »⁴, Eurydice devient dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry comme dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, une figure de la création, par le biais de ce corps qui peut donner la vie et voir naître la musique : « [Le corps de la femme] portera le fruit de la nuit, vivant. Les hanches porteront, enserreront, abriteront, pour une autre et seconde nuit, le fruit gardé »⁵. La répétition du verbe *porter* souligne le rôle de ce corps, support⁶ de ce « fruit » qui apparaît deux fois. L'Eurydice de Marie-Jeanne Durry « port[e] », elle aussi : « porteuse de science »⁷, « Tu portes en toi les mots interdits »⁸. Dans sa réécriture, la jeune épouse d'Orphée contient le potentiel de créer la vie, qu'Orphée met en parallèle avec le pouvoir de création du poète :

Quand l'homme sentit l'air entrer dans sa poitrine
Et la femme en son ventre un enfant commencer,

¹ M. Stuckel, *L'Insoupçonnée ou presque*, op. cit., p. 10.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ *TLFI*, « porter » : « point d'appui ou de soutien ».

⁷ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 58.

⁸ *Ibid.*

Quand tous deux à l'instant où les arbres s'inclinent
 Pour recevoir du ciel sur leurs troncs balancés,
 Sur leurs feuilles une à une qui se déploient
 La fraîcheur éternelle éparsée en gouttes d'eau,
 Quand ils eurent senti quelle force relie

Deux faiblesses allant l'une à l'autre appuyées,
 L'une en l'autre puisant la joie et la vigueur,
 Alors tout s'effaça [...]¹

Orphée distingue dans un premier temps les attributs caractéristiques de « l'homme » et de « la femme », avec l'emploi des articles définis. Tous deux partagent le verbe *sentir*, qui scelle le duo avec l'emploi de la coordination. La métaphore de l'inspiration et celle de l'enfantement entrent alors en résonance, faisant du corps de l'homme et de la femme un espace de création. C'est le chiffre *deux*, « Quand tous les deux » au troisième vers et « Deux faiblesses » au huitième vers, qui vient les réunir dans cette entreprise, entre vie et poésie. « Double espérance »², « unique destin »³, la fusion entre les amants conduit même à l'inversion des rôles, avec Orphée portant le fruit de leurs amours qui déclare « Je voudrais te bercer comme on berce un enfant »⁴. La berceuse est l'instant où se rejoignent la métaphore de l'enfant et de la création poétique : « Mais c'est toi dont le pas me berce »⁵. Tous deux auteurs de cette mélodie, l'Orphée et l'Eurydice de Marie-Jeanne Durry sont alors devenus des figures du poète.

1. La naissance d'un contre-chant

Car Eurydice chante, elle aussi. Et ce depuis Virgile. Le professeur de *l'Histoire d'Eurydice pendant la remontée* de Michèle Sarde fait une grave erreur : alors qu'il refuse de suivre une thèse consacrée à la place d'Eurydice dans les arts lyriques, il souligne sa profonde incompréhension du mythe d'Orphée en général. S'il y a bien une thèse à écrire, c'est celle-là. Car enfin, Eurydice n'est pas réellement étrangère au son. Le rapport qu'elle entretient avec celui-ci est en effet bien plus complexe qu'une simple plongée dans le silence. Ainsi, Eurydice est dès l'origine du mythe, dans *Les Géorgiques*, un personnage qui déclenche le son, notamment lors de son décès :

At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
 implerunt montis⁶

Alors le chœur des dryades, de même âge qu'elle,
 emplît de leur cri le sommet des montagnes

¹ *Ibid.*, p. 59-60.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*

⁶ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 73.

L'adverbe initial « at » donne son impulsion au vers en liant le moment de la mort avec le son produit par le « chœur des Dryades » (« chorus Dryadum »). Ce « cri » (« clamore ») est rendu au singulier et non pas au pluriel, figurant la communion soudaine des êtres dans la douleur. Le monde est alors gagné par leur réaction, avec l'utilisation du verbe « implerunt » (« emplissent »), mis en valeur par sa position initiale. La puissance de la jeune femme esquisse alors un mouvement vertical d'élévation, vers le « sommet des montagnes » (« supremos [...] montis »). L'ensemble de la nature rejoint alors les pleurs des Dryades :

flerunt Rhodopeïae arces	on entendit pleurer les cimes du Rhodope,
altaque Pangara et Rhesi Mauortia tellus	les hauteurs du Pangée et la terre de Rhésus chère à Mars,
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia. ¹	et les Gètes et l'Hèbre, et Orithye l'Actiade.

Pour Virgile, la terre porte le deuil d'Eurydice et ébranle, au sens propre comme au sens figuré, ce qui l'entoure. Or il s'agit là de l'une des caractéristiques du chant d'Orphée, qui fait se mouvoir les plantes, les animaux et les rochers. La mort d'Eurydice, comme plongée dans le silence, est alors aussi puissante que la mélodie d'Orphée : « trois fois un bruit éclatant monta des marais de l'Averne » (« terque fragor stagnis auditus Averni »²). La seconde mort d'Eurydice provoque un son violent, rendu par l'utilisation du nom « fragor » à valeur hyperbolique, et l'allitération en [r] qui traverse le vers.

Dans *Les Métamorphoses*, qui accordent une place bien plus importante au personnage masculin, au point de refuser de retranscrire la voix d'Eurydice, cette dimension est totalement absente et enferme la figure féminine dans un silence qui se poursuit dans une écrasante majorité de réécritures jusqu'à nos jours. En effet, peu de poètes suivent Virgile concernant les pouvoirs d'Eurydice. Le plus souvent, cet épisode est passé sous silence. Chez Marie-Jeanne Durry par exemple, le personnage possède une relative importance, mais l'œuvre n'évoque pas directement les circonstances de sa disparition puisque la première section, « Prière d'Orphée », est consacrée au chant adressé aux divinités de l'Hadès, autrement dit après l'épisode qui nous intéresse ici. Le passé n'intéresse pas l'Orphée de Marie-Jeanne Durry, qui se concentre sur l'avenir, qu'il imagine avec sa bien-aimée. En revanche, Roger Munier se penche sur cet épisode du mythe, puisqu'il réécrit les origines de la rencontre avec Eurydice. Et chez lui, comme chez Virgile, Eurydice possède un pouvoir important, lié à la production de son et non pas uniquement au silence, car c'est elle qui est à l'origine du chant d'Orphée³ :

Une fois chanté sur la tombe un thrène dont le vent, qui s'était levé, emportait les accents par lambeaux, le ciel commença à s'obscurcir. Une lourde nuée venait de

¹ *Ibid.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 74 : « ».

³ On retrouve cette idée au dix-neuvième siècle, dans l'*Orphée* de Ballanche, où la jeune femme est indispensable à l'épanouissement du *carmen*. Pour Léon Cellier, « Sa lyre [...] reste sans pouvoir sur l'indifférence des hommes, tant qu'elle ne s'unit pas aux chants virginaux d'Eurydice » (« Le Romantisme et le mythe d'Orphée », *op. cit.*, p. 140).

l'est, présageant l'orage. Elle avançait rapidement, d'une seule masse et en peu de temps, comme il arrive avec l'orage, elle fut sur toutes choses autour de toi, répandant l'obscurité.¹

La voix retranscrite en italique s'intéresse à l'immédiate suite de la mort d'Eurydice. Nous entendons d'abord le chant d'Orphée, repris dans les pages précédentes, puis le sujet lyrique décrit, comme dans *Les Géorgiques*, les conséquences de sa disparition : le vent se lève, motif essentiel de la musicalité poétique puisqu'il ouvre le recueil et figure le rapport du chant au souffle de la nature, notamment à travers l'utilisation du terme « accents », qui renvoie à la mélodie d'Orphée, qui s'achève. Les ténèbres envahissent alors l'univers : le noir, couleur du deuil en Occident, recouvre alors l'univers du chanter de Thrace. D'ailleurs, la montée du son se fait dans cet extrait de manière progressive : il est un élément mouvant, notamment avec l'usage des verbes *commencer*, *venir* ou *arriver*. L'onde du son s'impose petit à petit et c'est peut-être ainsi que l'on peut comprendre la référence au « vent », principe physique qui emplit le monde et les corps.

La description de Roger Munier se concentre sur les éléments visuels comme les nuages, les éclairs ou encore la pluie qui s'annonce, mais on peut remarquer que nombre d'entre eux ont surtout une dimension sonore :

Mais autant pour échapper à l'orage qui grondait sourdement au-dessus de toi. [...] Un éclair, soudain, déchira la nue. Les premières gouttes tombèrent. [...] Et bientôt, après une autre et violente décharge, la nue creva.²

Alors qu'Orphée se tait à présent, l'espace poétique est envahi par un son puissant, contenu dans les noms « éclair » et « décharge », associés aux verbes « déchira » et « creva » et à l'adjectif épithète « violente ». L'orage, métaphore de la colère et de la souffrance, est rapproché du « thrène » dont il était question plus haut, ce chant de deuil évoqué par Virgile à travers le cri des Dryades, mais il est aussi l'image de la tristesse des cieux, les gouttes de pluie rejoignant les larmes d'Orphée, qui se noie dans ce nouveau déluge : « Ah ! l'éclair a de nouveau frappé, la pluie redouble. Ma bouche est gagnée par l'eau boueuse qui dévale, je me sens défaillir »³. Dans ce retour à la terre et à l'origine de l'homme – à travers le motif de la boue –, Orphée s'abandonne et oppose au grondement de l'orage l'abandon de son corps : « Ne faisant qu'un avec la terre. [...] Et toi, contre la terre, dans ce creux propice, la bouche au bord de l'herbe ruisselante, tu voulus conjurer le péril »⁴. Lors de la première mort d'Eurydice, Orphée retrouve avec la terre, *Gaïa* en grec, mère du monde, un contact proprement charnel, mettant en relation la vue, l'ouïe et le toucher. Or c'est bien cette relation matricielle qui unit le personnage féminin et le son. Eurydice, dans le mythe, meurt avant

¹ R. Munier, *Orphée – Cantate*, op. cit., p. 63.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 64-65.

d'avoir enfanté : frappée de stérilité, elle rejoint cependant l'acte de création dans l'espace de la mort, par le biais de cet éventail de sons qu'elle parvient à produire.

Pourtant, la disparition d'Eurydice ne produit pas seulement le son brutal de l'orage, elle suscite le chant d'Orphée, notamment dans *Les Géorgiques* :

Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
rupe sub aëria desserti ad Strymonis undam
flevisse et gelidis haec evolvisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus.¹

Durant sept mois de suite, dit-on,
au pied d'une roche aérienne, sur les bords du Strymon désert,
il pleura et conta ses malheurs sous les antres glacés,
charmant les tigres et entraînant les chênes par son chant.

Lors de la descente aux Enfers et après l'échec de la remontée, Orphée pleure son Eurydice, qui par son absence provoque l'élévation d'un chant qui n'est pas seulement vaine mélodie, mais bien *carmen*, enchantement : « carmine ». Comprendre le mythe d'Orphée sans l'influence qu'exerce Eurydice, de façon certes indirecte, sur le son, la confinant dans l'espace du silence, ce serait oublier qu'elle est à la source du chant :

Ipse cava solans aegrum testudine amorem
te, dulcis conjunx, te solo in litore secum,
te vieniente die, te decedente canebat.²

Lui, cherchant sur sa lyre creuse une consolation à son amour douloureux,
Toi, chère épouse, il te chantait, toi sur la rive solitaire,
Toi quand venait le jour, toi quand il s'éloignait.

La phrase s'enroule autour du pronom de la deuxième personne « te », qui revient à quatre reprises en deux vers, soulignant bien l'objet de la mélodie du chantre thrace.

Car en effet, si Eurydice est une silhouette pour le moins effacée en poésie, de préférence muette, elle donne de la voix sur scène, depuis des siècles, passant alors du stade de *persona* à celui de *personnage*³. L'opéra, en effet, est le premier à dépasser l'opposition entre son et silence, Orphée et Eurydice dès le dix-septième siècle, puisqu'Eurydice apparaît sur scène et chante. Dès l'acte I de l'*Orfeo* de Monteverdi (1609), Eurydice a la parole :

EURIDICE
Io non diro qual sia
Nel tuo gioir, Orfeo, la gioia mia,
Ché non ho meco il core,
Ma teco stassi in compagnia d'Amore.
Chiedilo dunque a lui s'intender brami
Quanto lieta gioisca e quanto t'ami.

EURYDICE
Je ne puis dire, Orphée,
Ma joie à ton plaisir,
Car mon cœur m'a quittée
Et demeure avec toi en compagnie d'Amour.
Interroge-le donc si tu désires entendre
Quel bonheur est le mien, et à quel point je t'aime.⁴

Si la première réplique d'Eurydice commence par une négation du verbe *dire* (« non diro »), conjugué au futur simple, il n'en reste pas moins que la jeune femme prend la parole, non pas dans l'avenir mais bien dans l'instant. Monteverdi souligne alors la tension qui caractérise le personnage féminin, entre l'impossibilité à dire et l'émergence d'une voix dans l'espace

¹ Virgile, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 75.

² *Ibid.*, p. 73.

³ Pour M. Midy (« Eurydike... och Orfeus », op. cit., p. 82), Eurydice est alors un « personnage indépendant » (« en självständig karaktär ») et non plus une « vague silhouette » (« dimfigur »)

⁴ C. Monteverdi, *Orfeo*, disponible sur https://www.orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/Texte_Orfeo.pdf

scénique. Cette révolution est cependant à relativiser, car Eurydice ne dispose que de deux répliques dans l'ensemble d'*Orfeo*, à l'acte I et à l'acte IV¹, soit douze vers en tout. Le déséquilibre avec Orphée est flagrant : la réécriture de Monteverdi, si elle renverse la tendance, ne donne pas une importance démesurée à sa voix. Le personnage féminin apparaît essentiellement dans les répliques d'Orphée, comme dans une majorité de réécritures. Un siècle plus tard, dans l'*Orphée et Eurydice* de Gluck (1774), « *Eurydice suivie des ombres célestes des Héros et des Héroïnes* »² prend la parole plus longuement et devient un personnage à part entière :

EURYDICE
Cet asile
aimable et tranquille
Par le bonheur est habité,
C'est le riant séjour de la félicité.
Nul objet ici n'enflamme
L'âme,
Une douce ivresse
Laisse
Un calme heureux dans tous les sens;
Et la sombre tristesse
Cesse
Dans ces lieux innocents.³

Eurydice ouvre le deuxième acte, en chœur avec ces « Héros et [...] Héroïnes » qui peuplent « *Une contrée enchanteresse des Champs Elysées* », tandis qu'à l'acte III les deux amants sont réunis dans un dialogue chanté qui laisse une part égale à la mélodie de l'un et de l'autre, notamment à l'ouverture :

ORPHÉE
à *Eurydice*
Viens, viens, Eurydice, suis-moi,
Unique et doux objet de l'amour plus tendre.

EURYDICE
surprise
C'est toi...? je te vois...?
Ciel! devais-je m'attendre... ?⁴

Les personnages s'interpellent, utilisent le type interrogatif, les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne, marques du dialogue. Le silence qui pèse entre Orphée et Eurydice semble avoir muté en un espace où la musique peut s'épanouir, de l'un à l'autre.

¹ *Ibid.* : « EURYDICE : Las, vision trop douce et trop amère ! / Ainsi donc, tu me perds pour m'avoir trop aimée ? / Et moi, infortunée, je perds la grâce / De jouir à nouveau / De la lumière et de la vie, et je te perds en même temps, / Toi, cher époux, le plus cher de mes biens. » (« EURIDICE: Ahi, vista troppo dolce e troppo amara, / Così per troppo amor dunque mi perdi? / Ed io, misera, perdo / Il poter più godere / E di luce e di vita, e perdo insieme / Te, d'ogni ben più caro, o mio consorte. »).

² C.W. Gluck, *Orphée et Eurydice*, disponible sur https://www.impresario.ch/libretto/libgluorf_f.htm. Danse n°28.

³ *Ibid.* Air n°32.

⁴ *Ibid.* Récit n°38.

A partir de cette réécriture du mythe, Orphée n'est plus seul dépositaire du chant. Dans *Orphée aux Enfers* d'Offenbach (1874), on retrouve ainsi le même procédé, avec la représentation d'une Eurydice qui chante. L'opéra a permis d'éveiller la voix d'Eurydice face à celle d'Orphée.

Cette nouvelle indépendance se retrouve dès lors dans les versions poétiques du mythe. Il n'y a qu'à compter le nombre de versions proposant Eurydice comme personnage principal : « Eurydice » de Cocteau, « Monologue dans l'Hadès » d'Ebba Lindqvist, « Eurydice » de Gerrit Engelke, « Fragment d'Eurydice » de Franz Werfel, *Tomber (Eurydice)* d'Agneta Enckell, *Eurydice désormais* de Muriel Stuckel, certains textes du *Tombeau d'Orphée* de Pierre Emmanuel. La jeune femme n'est plus un personnage secondaire, ni même « périphérique »¹ :

Un renversement, un revirement semble se produire par lequel Eurydice acquiert une position beaucoup plus active, beaucoup moins dépendante que ce que nous propose le mythe traditionnel. [...] il s'agirait là d'un processus typique et nécessaire, marquant un échelon important dans l'histoire de notre civilisation, avec le rejet des valeurs patriarcales et la poussée d'une conscience davantage matrilinéaire sinon matriarcale²

Pour Mannheimer, il y a dans l'émergence d'une voix chez Eurydice une nouvelle distribution des rôles dans le mythe, qui permet l'expression d'un « point de vue féminin »³ sur celui-ci :

Mais voici qu'à la fin du siècle dernier et au commencement du nôtre, la poésie de la Femme se mit de toutes parts à chanter, d'une voix bien à elle, qu'on ne lui connaissait pas encore. Ce ne fut plus l'élégie romantique, un peu monotone et qui tournait à la convention. Ce fut une évasion de tout l'être jusqu'alors enfermé, et soudain surgissant de l'ombre intime, se déployant, se dilatant, s'irradiant dans l'ivresse de la lumière et l'exaltation de la liberté.⁴

Tout semble réuni pour que la voix d'Eurydice puisse émerger de ce silence pourtant communicatif, et c'est ce qui advient dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, où le monologue du chanteur thrace se brise à dix pages de la fin. Sa voix se démultiplie en « Une des voix

¹ J. Heurgon, « Orphée et Eurydice avant Virgile », *op. cit.*, p.6-7.

² M. Zupancic, « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

³ C. Mannheimer, "Ebba Lindqvist "Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)" », dans Gunnar Hansson, *Tjugotvå diktanalyser*, *op. cit.*, p. 80: elle utilise le verbe *fördela* tout d'abord, qui signifie *distribuer*, *répartir*, puis précise que la prise de parole d'Eurydice permet une "kvinnligt perspektiv på myten".

⁴ P. Fort et L. Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Paris et Toulouse, Flammarion et Didier Privat, 1926, p. 248.

d'Orphée »¹, « une autre »², « une autre »³, « une autre »⁴, autant d'instances qui s'adressent directement au personnage, avec ces diverses apostrophes : « Orphée, Orphée, ô fou qui chantes »⁵, « Orphée, Orphée »⁶, « trompeur triste »⁷. Un autre chant que celui du personnage masculin affleure à la surface du poème, contrepied de la tradition poétique. Certes, chez Muriel Stuckel, elle est encore réduite à « Dire ce peu contre le rien »⁸, mais le poème s'écrit « sous mes yeux »⁹, la première personne rencontrant alors le sujet lyrique, qui est d'ailleurs aussi une femme.

De nombreuses versions osent alors une identification totale à la jeune femme, par l'utilisation de la première personne. Dans *Tombeau d'Orphée*, la jeune femme a ainsi la parole dans « Les Plaintes d'Eurydice » ou encore dans « Orphée devant Eurydice ». C'est le cas d'*Eurydice désormais* de Muriel Stuckel, où la figure féminine s'adresse directement à Orphée : « Orphée ne te retourne pas »¹⁰. De même, dans « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) » (« Monolog i Hades (Eurydice till Orfeus) ») d'Ebba Lindqvist, on assiste à un véritable renversement¹¹ puisque la figure féminine s'adresse directement au chanteur thrace, comme dans *Les Géorgiques* de Virgile. Le « je » vient se confondre avec la voix d'Eurydice, dans une tradition qui lui préfère en général le chant d'Orphée. On peut ainsi penser au poème de Södergran « Orphée » (« Orfeus »¹²) où le sujet lyrique annonce : « Je suis Orphée » (« Jag är Orfeus »¹³).

Le titre du poème d'Ebba Lindqvist n'est alors pas seulement une indication thématique de la reprise d'un mythe, mais nous renseigne sur les modalités d'énonciation : ce

¹ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 66.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 40.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ C. Mannheimer, "Ebba Lindqvist "Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)" », op. cit., p. 77: « Dans "Monolog dans l'Hadès", il n'y a qu'un seul personnage et c'est Eurydice. C'est elle qui parle [...] On est loin de l'Eurydice muette du mythe classique » ("I Monolog i Hades finns en enda roll och det är Eurydikes. Det är hon som berättar [...] Det är långtifrån den klassiska mytens Eurydike som talar.")

¹² E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 89.

¹³ *Ibid.*

« monologue » (et non pas un dialogue, à deux voix) s'adresse au chantre thrace et donne la parole au personnage féminin. Ebba Lindqvist reprend là la version virgilienne où la voix d'Eurydice nous parvenait, plongeant Orphée dans le silence. S'engage alors un nouveau mode de communication entre les deux amants. Dès le premier vers de ce poème, Eurydice interpelle son époux, avec une apostrophe et surtout en employant la tournure interrogative : « Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ? » (« Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?»¹) Nous n'entendrons jamais le son de la voix d'Orphée dans ce « Monologue ». Comme le titre le laissait présager, le personnage masculin n'a pas la parole et son chant n'est évoqué que de façon indirecte, notamment dans la description que fait Eurydice de la remontée des Enfers : « je suivais la lyre et le chant » (« följde jag lyran och sången »). Toutes les références à Orphée sont ainsi médiatisées par l'expérience du moi, sans laisser d'espace à la figure masculine. C'est un procédé que l'on retrouve dans un poème comme « Eurydice », de Cocteau, où Eurydice s'exprime face à Orphée, sans que celui-ci réponde. Le silence semble avoir changé de camp :

Ah ! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Ce n'est pas difficile avec ta harpe fée ;
Tu as tort, tu es fou de torturer une ombre,
De tuer la tortue et d'arracher tes membres.
Il mêle à l'or des dieux l'écharpe du conscrit
Orphée au bec de carpe criant l'ode !
L'hirondelle chavire et pousse d'autres cris
Que ceux qui te liront pour l'amour d'elle
Et l'âme de son nom (ce serait trop commode)
Sur l'ardoise effacé par un visage d'aile.
Non, non et non.²

« Eurydice » de Gerrit Engelke place la jeune femme au centre du texte, sans qu'Orphée ne puisse répondre à ses prières :

Orpheus! Orpheus! zerstrahle die Schatten, Brich leuchtend zu mir!	Orphée! Orphée ! Irradie les ombres, Viens étincelant vers moi !
Orpheus ! mein Herz will ermatten – Mein Herz schreit nach dir!	Orphée ! Mon cœur s'affaiblit peu à peu - Mon cœur crie vers toi !
Orpheus ! Geliebter! Strahlender! die Nacht, die Nacht Droht; finsternes Wehen!	Orphée ! Mon amour ! Radieux ! la nuit, la nuit Menace ; souffle d'ombre !
Geliebter, ich sinke! ich sinke in Nacht, Ich kann dich nicht sehen –	Mon amour, je sombre ! je sombre dans la nuit, Je ne peux plus te voir –
Orpheus ? Geliebter – hörst du mich rufen?	Orphée ? Mon amour – m'entends-tu t'appeler ?
Die Nacht wühlt mich zu – O, ich kann nicht – mehr rufen –	La nuit m'enfouit – Oh, je ne peux – plus appeler –
Orpheus, wo – bist – du? Wo – bist – –? ³	Orphée, où – es – tu ? Où – es – – ?

¹ E. Lindqvist, *op. cit.*

² J. Cocteau, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 527.

³ G. Engelke, *Rhythmus des neuen Europa, Gedichte, op. cit.*, p. 80.

De même, dans son « Fragment d'Eurydice » (« Fragment der Eurydike »), Franz Werfel donne la parole à la jeune femme lors de la remontée :

Wie gut, daß ich von deinen Fersen ließ,
Und wieder durch den Schlaf der Tale fließ.
Nun bin ich an den alten Bach gebannt,
Ich kleine Flamme, wandelnd im Gewand.
Und weil ich von den hellen Kernen aß.
Neigt mich der leichte Wind auf Schilf und Gras.
O weise Müdigkeit, o Müdigkeit, die weiß —
Wie weise weh ich durch den Schlafenskreis.
Nicht kann ich, Freund, dich halten an der Hand,
Da wachend du verkennst, was schlafend ich erkannt.
Und die mit fernem Lächeln dir entglitt.
Merk' auf, sie weiß von Tor und Weg und Schritt.
Und die in tiefster Wolkenfremde geht.
Das Heimische ihr ziemt, daß sie's versteht:
Sie weiß den Himmel, dem ein Sonntag glückt.
Unzählige Frauenhand, die eine Tochter schmückt.
Was sich im Licht begegnet fremd und groß.
Hier ist es nah und wie aus meinem Schoß.¹

Comme il est bon d'être derrière tes talons
Et de filer à nouveau par les vallées endormies.
Maintenant je suis bannie de l'ancienne rivière,
Moi petite flamme, métamorphosée dans ma robe.
Et parce que je mangeais des noyaux clairs.
Le vent léger me pousse à m'incliner sur le roseau et l'herbe.
Ô sage lassitude, ô lassitude, qui sait —
Sagement je souffle à travers le cercle de sommeil.
Je ne peux, mon ami, te tenir par la main,
Là, éveillé, tu méconnaiss, ce qu'endormie je reconnais.
Et celle avec des sourires lointains t'échappe.
Attention, elle connaît la porte et le chemin et la marche.
Et celle qui appartient à des nuages étrangers avance.
Le quotidien ne lui convient pas, à ce qu'elle comprend :
Elle connaît le ciel à qui le dimanche porte chance.
Innombrables mains de femmes qui parent une fille.
Ce qui se retrouve dans la lumière, étranger et grand.
Ici il est proche et comme hors de ma portée.

Ces quatre textes sont extrêmement différents. Si l'Eurydice de Cocteau et celle d'Ebba Lindqvist portent en elles une colère profonde face à celui qui entend les ramener à la surface de la terre sans leur demander leur avis, l'Eurydice de Franz Werfel porte encore une profonde confiance envers le chancre thrace, tandis que celle de Gerrit Engelke se tient dans la supplication, celle que l'on trouve chez Virgile, l'image de la femme terrifiée qui le prie de l'aider à remonter des Enfers. Toutefois, ces trois textes se rejoignent dans leur façon de mettre en lumière le personnage féminin et de lui donner la parole en plongeant Orphée dans le silence. C'est elle à présent qui l'apostrophe, le questionne, s'exclame. Le jeu des pronoms personnels, de la première et de la deuxième personne, esquisse un nouveau mode d'échange entre les amants, où Eurydice est seule détentrice du son. On pourrait d'ailleurs ajouter à ces

¹ F. Werfel, *Das Lyrische Werk*, Berlin, Fischer Verlag, 1967, p. 210.

poèmes « Orphée. Eurydice. Hermès » de Rilke qui, dans une moindre mesure, donne la parole à la jeune femme et fait d'Orphée un être silencieux. Certes, l'Eurydice de Rilke ne prononce qu'un mot au discours direct (« dit doucement : "*Qui ?*" », « sage leise : *Wer?* »¹), mais il est essentiel car il marque le début de ces réécritures qui donneront une place grandissante à la voix d'Eurydice, à l'image de celle d'Ulla Hahn, qui attrape la lyre d'Orphée et se sauve avec :

Da	Alors
dreht er sich um und	il se retourne et
da	alors
gleitet aus seinen verwirrten Händen	lui glisse de ses mains confuses
die Leier. Die Euridike aufhebt	la lyre. Eurydice la ramasse
und im Hinausgehn schlägt in noch	et en le dépassant en pince les cordes,
leise verhaltenen Tönen. [...] ²	jouant doucement des notes encore étouffées

Eurydice constate alors chez Muriel Stuckel : « Ma voix se cherche »³. Une quête commence, pour libérer l'espace poétique de la voix d'Orphée et créer celui où celle d'Eurydice peut émerger. Le verbe *dire*, lié au personnage masculin, ouvre la voie à son épouse :

Ecrire le désir
 Me dit-il
 Ecrire de désir

A l'orée des ombres
 Mes pas se hâtent

Torture de l'entre-deux
 Désir de lumière

Avec le goût du sourire
 Ma voix se promène

A l'orient du poème
 L'imminence de l'éclat

Filigrane de l'invisible
 Ma voix s'y pose

Presque⁴

La répétition du verbe écrire, à l'initiale de deux vers matérialise la naissance de la voix d'Eurydice à la surface du poème, appuyée par l'emploi de l'article possessif, lui aussi répété : « Ma voix ». Rien n'est certain dans ce texte, pourtant, à l'image du « Filigrane de

¹ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 491.

² Ulla Hahn, *Herz über Kopf*, op. cit., p. 56.

³ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

l'invisible » sur lequel peut s'imprimer le chant. Tout se tient dans l'usage du dernier adverbe, « presque », qui referme le texte et qui scelle le nouveau destin d'Eurydice, « Torture de l'entre-deux », alors que la possibilité d'une écriture poétique vient se concrétiser sur la page blanche, malgré sa fragilité :

A l'ombre de la prophétie
Les mots s'approchent

Translucides

Des éclats de voix
Se cristallisent

En douceur

A l'ombre de la prophétie
Tout seuil sera lumière¹

L'adjectif *translucide* matérialise cette nouvelle langue encore fragile, qui prend « la prophétie » à contrecourant en déjouant le mythe. Muriel Stuckel joue alors sur le double sens : la transparence de cette langue en train de naître et la clairvoyance (avec l'adjectif *lucide* contenu dans ce terme) qui illumine le texte. La métaphore est filée au vers suivant, avec les « éclats de voix », qui dans *Eurydice désormais* ne sont pas uniquement liés au son, mais bien à la lumière qui referme ce passage. L'Eurydice de Muriel Stuckel dépasse ainsi le silence qui était son espace privilégié pendant de nombreux siècles, en décrivant la montée progressive de sa voix, en concordance avec la remontée des Enfers. D'abord dans *l'éclat*, mais aussi dans les mots, cette voix réalise la possibilité d'un sujet lyrique au féminin, qui s'émanciperait des modèles archétypaux où l'homme incarne la parole, notamment poétique, et devient « Poème en marche »² ; « La voix du poème »³. L'épigraphe de la dernière partie d'*Eurydice désormais* met d'ailleurs en valeur l'importance de la voix du personnage, avec cette citation d'Octavio Paz : « *Etre enfin une Parole, un peu d'air dans une bouche pure, un peu d'eau dans des lèvres avides !* »⁴ C'est alors le « chant de l'intime »⁵ qui monte dans cette œuvre, et non plus un chant de deuil.

2. Orphée est une femme

Ce qui frappe alors, à la lecture des nouvelles réécritures de la figure d'Eurydice, c'est leur souplesse. La jeune femme n'a progressivement plus rien à voir avec le portrait qu'avait

¹ *Ibid.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 106.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 91.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

pu en faire Ovide, « un fantôme, un souvenir d'Orphée »¹. Elle n'est plus seulement l'ombre de son époux, elle chante, et par là devient poète. Après tout, la voix féminine résonnait déjà sur les vers virgiliens. Mais une certaine pudeur l'avait par la suite progressivement étouffée. Mais dans toutes les Eurydice de notre corpus, l'éclat, si cher à Muriel Stuckel, revient dans toute sa splendeur, et place Eurydice dans la lumière. Car après tout, s'il est un personnage qui a vu la mort et peut la transmettre par son chant, n'est-ce pas Eurydice ? Prenant en charge le destin du chantré thrace, ces nymphes des temps modernes se risquent en poésie, le plus souvent par le biais d'une plume féminine (mais pas seulement), refusant d'être envahies par le silence. On peut alors se demander dans quelle mesure le personnage d'Eurydice, *périphérique* à l'origine, peut être placé *au centre* du poème.

La première raison qui peut expliquer ce profond bouleversement n'a rien à voir avec le mythe d'Orphée. Elle est liée à la possibilité pour le sujet lyrique d'écrire autrement, puisque la poésie moderne *dissout*² le *moi* à valeur autobiographique, jusqu'à voir l'émergence d'un « sujet lyrique hors de soi »³, « référence dédoublée »⁴ :

Le poète est celui qui fait l'expérience du sacrifice de son moi personnel pour laisser place à la voix poétique. [...] La complexité des déplacements énonciatifs est donc au cœur du lyrisme ; la poésie moderne a fait de la fragmentation de ces voix le champ même de son travail. Que cela passe par la brièveté comme mouvement de concentration et de mobilité du sujet écrivant dans les Petits poèmes en prose, ou par le jeu et la vitesse des « déplacements, déagements » pour emprunter deux mots chers à Michaux.⁵

Ce mouvement aboutira alors à une certaine dépersonnalisation de l'espace poétique, comme chez Stefan George⁶, ou encore à un profond questionnement du moi chez Gottfried Benn⁷. Orphée est donc mis à l'épreuve de ce mouvement d'extériorisation⁸ dès le dix-neuvième siècle, notamment chez Nerval, dans « El Desdichado » :

¹ C. Ber, *Orphée Market*, *op. cit.*, p. 23.

² D. Combe, « La Référence dédoublée – Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 43.

³ M. Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 29.

⁴ D. Combe, « La Référence dédoublée – Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 39.

⁵ D. Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 73 et 75.

⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

⁷ *Ibid.*, p. 45-46. Gottfried Benn évoque ce motif dans *Probleme der Lyrik*.

⁸ On peut comprendre ce mouvement dans la posture de poètes romantiques comme Hugo vis-à-vis du sujet lyrique, lorsqu'il recherche au cœur du poème à faire se rejoindre le personnel (l'intime) et l'impersonnel (le collectif), notamment dans sa préface aux *Contemplations* : « Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » (dans *Œuvres complètes*, Poésie II, *op. cit.*, p. 249).

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l’Inconsolé,
Le Prince d’Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m’as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s’allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J’ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.¹

Poème qui « met en crise l’identité du poète »² par la juxtaposition initiale et incarne la « crise du sujet lyrique et de la poésie »³, ce sonnet s’ouvre sur une incertitude, l’énumération ternaire remettant en cause la définition même du sujet lyrique, « tour à tour » « Ténébreux »⁴, « Veuf » et « Inconsolé », autant de caractéristiques qui peuvent renvoyer à la figure d’Orphée, que l’on retrouve à l’avant-dernier vers. En effet, la critique a souvent évoqué cette démultiplication du moi dans l’œuvre de Nerval en général, et dans ce sonnet en particulier⁵. Les interrogations qui introduisent les tercets – « Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ? » – viennent confirmer ces hésitations, avec notamment l’emploi des points de suspension et des coordinations disjonctives « ou ». Le lecteur se trouve alors face à une démultiplication d’identités, qui fait d’Orphée un personnage fuyant, « émietté »⁶, en quête de lui-même.

¹ G. de Nerval, *Les Chimères*, *op. cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 316.

³ *Ibid.*

⁴ N’oublions pas que l’une des étymologies retenues pour Orphée est en rapport avec l’ombre, notamment chez Hugo qui dans les *Quatre Vents* écrit : « Orphée est noir ». Dans *Orphée – Cantate* de Roger Munier, « Ton propre nom, Orphée, issu d’orpnè, de même racine qu’érèphô, érébos, parle d’obscurité, de ténèbres. » (*op. cit.*, p. 95). Mais cette affirmation est contredite par Mallarmé qui, dans *Les Dieux antiques*, rapproche Orphée de la lumière : « Son nom est le même, Orpheus, que l’indien Ribhu, appellation qui paraît avoir été, à une époque très-primitive, donnée au soleil. ».

⁵ Y. Vadé, « L’émergence du sujet lyrique à l’époque romantique », *op. cit.*, p. 73 : « Qui est le je qui parle ? Un déshérité qui a cependant hérité d’Orphée, un personnage mythique qui ne sait plus où est son mythe, un sujet historique hors du temps, frustré d’un passé qu’il ne cesse de réinventer – le sujet lyrique romantique même, figure d’un pouvoir incertain et à jamais problématique. » Pour D. Combe (« La Référence dédoublée – Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *op. cit.*, p. 58), « le Moi de Nerval, s’identifiant simultanément à différentes figures mythiques ou historiques, se dilate à l’infini, prenant en charge la destinée de l’humanité toute entière ».

⁶ P. Laszlo, « El Desdichado -38 », *op. cit.*, p. 35. Pour A. Fairlie, « Orphée [...] est loin d’être seul au centre de son œuvre. En fait, il y figure assez rarement, ayant subi de nombreux avatars » (« Le mythe d’Orphée dans l’œuvre de Gérard de Nerval », *op. cit.*, p. 164).

Dans ce contexte, les conditions sont réunies pour qu'Orphée partage l'espace poétique avec d'autres figures, la première d'entre elles étant Eurydice. On assiste alors à une démultiplication du sujet lyrique¹, comme chez Muriel Stuckel où le chant est distribué à Orphée et Eurydice : « Le chant de l'intime / Nous monte aux lèvres »² ; « Nos voix écloses »³ ; « Nos voix se retrouvent »⁴. L'introduction du *nous* dans l'espace poétique consacre la représentation d'une Eurydice qui chante en chœur avec son amant, dans un texte qui donne au mythe la possibilité de changer la fin de la remontée :

Nos corps se confondent

Babil ébloui
Notre chant rejailli

Orphée⁵

Orphée et Eurydice dialoguent alors au cœur du *carmen*. C'est aussi ce qui se produit dans *Orphée* de Marie-Jeanne Durry, où le monologue d'Orphée se transforme en un dialogue avec différentes voix non-identifiées. Mais au-delà de celles-ci apparaît « la voix »⁶, qui répond aux supplications d'Orphée :

Toi qui ne parles pas, muette, je t'implore,
Emerge du silence et dis ce que j'ignore,
Peux-tu répondre, hélas, ô voix de vérité !⁷

Comme dans les versions de Desnos ou de Roger Munier, qui représentait un Orphée suppliant face à une Eurydice résolument plongée dans le silence, l'Orphée de Marie-Jeanne Durry prie la jeune femme de prononcer quelques mots, au-delà du mutisme qui la caractérise. Ce cri (on notera qu'il s'agit ici d'une phrase exclamative et non interrogative) voit alors émerger « la voix » dans les vers suivants, qui répondent à Orphée :

Mal éveillée encore aux choses de la terre,
Eveillée à l'amour qui dormait dans ma nuit.
Je dormais, j'épiais dans un sommeil de songe
Les grands soirs murmurant d'un chant qui se prolonge,
Absente je dormais dans ton chant, économe

¹ Ce que Rabaté appelle les « figures plurielles du sujet lyrique » (D. Rabaté, Introduction, dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 8).

² M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 104.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ M-J. Durry, *Orphée*, op. cit., p. 72.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

La première strophe de cette nouvelle voix est marquée par l'emploi du féminin, dissimulé dans l'accord de l'adjectif verbal « éveillée ». La métaphore du sommeil, qui traverse cette strophe (« éveillée » répété à deux reprises, le verbe *dormir* qui apparaît trois fois, « sommeil » répété à deux reprises, « songe »), fonde la représentation d'une Eurydice qui ne sera jamais nommée et qui pourtant s'élève sans ambiguïté, à travers cette voix d'abord peu assurée (« murmurant »), puis plus affirmée (à la strophe suivante apparaissent les premières exclamations et impératifs, qui la caractérisent jusqu'à la fin d'Orphée : « Ne te retourne pas ! Ne me regarde pas ! »²). Les deux amants entament alors un dialogue, alternant les prises de parole, dans une chorégraphie d'ordre sexuel où « nos voix se pénètrent »³. Le chant d'Eurydice prend alors plus d'importance que celui de son époux, d'un point de vue purement numérique, les répliques d'Orphée se réduisant alors parfois à un seul vers, inversant la tendance que l'on observait par exemple chez Monteverdi : « Simple et beau tu souris, visage dérobé »⁴. Si Eurydice prend autant d'importance chez Marie-Jeanne Durry, comme chez d'autres, c'est parce qu'elle incarne un nouveau chant : « chant natal »⁵ dans *Orphée*, elle se tient « Au-delà du silence »⁶.

Ce nouveau chant, c'est enfin celui que portent les femmes dans la poésie moderne et contemporaine, usant de ce nouveau droit à la parole, à une libération de l'espace poétique qui leur permet de devenir poète. Alors qu'Eurydice voit sa parole s'élever dans l'espace poétique moderne et contemporain, on peut se demander, avec Claude Ber :

Qu'en est-il lorsque le « je » est au féminin – ce qui est autre chose qu'un « je » féminin « je » du poème et / ou « je » du poète ou de la poète [...] et lorsque se croisent deux notions : celle du genre de qui écrit et celle du genre dans la langue ?⁷

Que faire du « je » qui coïncide avec Orphée dans les poèmes d'Ingeborg Bachmann ou de Södergran ? La femme qui écrit est avant tout poète⁸. Si un homme poète n'est pas défini par sa virilité, pourquoi exiger l'équivalent de la part des femmes ? Ce transfert, d'une identité à l'autre, nous intéresse dans le traitement du mythe d'Orphée, car il interroge la place

¹ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁷ C. Ber, « Le « je » au « féminin » dans l'écriture poétique », dans P. Godi, *Voix de l'autre, op. cit.*, p. 419.

⁸ Comme le précise C. Ber, « Ce n'est pas la femme que je suis qui fait poème, c'est la poète et le sujet du langage se construit par le langage et dans le langage » (*Ibid.*, p. 422).

d'Eurydice dans la réécriture, qui peut ainsi passer du stade de muse inspiratrice à celle de poète.

Selon Godi, « Orphée n'est pas une femme »¹. Il faudrait certainement utiliser l'imparfait à présent. En effet, « le mythe traditionnel est fortement sexué »², répartissant les rôles de manière très stricte. La poésie, « dont la tradition se construit au masculin »³, est « fondée sur l'orientation masculine du langage et de la figure du poète »⁴ :

La mythologie le signale, qui fait d'Orphée, indissociable des mystères et des rites d'Eleusis, le premier « poète », qu'il soit, selon la version du mythe, présenté comme l'inventeur de la cithare ou l'élue d'Apollon dont il reçut la lyre. Comme le montre Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*, c'est toute une culture qui structure la situation de la femme comme seconde, sur le mode de l'exclusion, ou d'une position négative, à travers des mythes créés par l'homme qui nourrissent l'imaginaire des sociétés. [...] Qu'il s'agisse de l'aède, du poète rhapsode de l'Antiquité, ou bien du barde gaélique des origines de l'ère chrétienne, du poète prophète éclairé de l'époque romantique, ou encore du poète maudit et paria, de l'incompris de la société décrit par Verlaine, la figure du poète maudit s'énonce traditionnellement d'abord au masculin. Il en sera encore de même durant la majeure partie du XXe siècle, où elle se confondra avec celle du spécialiste et de l'« homme » de lettres, du précurseur ou du « chef de file ». Les auteurs eux-mêmes contribuent à l'élaboration de la figure masculine du poète, que l'on songe à Victor Hugo dans « La fonction du poète », ou à Ralph Waldo Emerson, le poète et philosophe transcendantaliste américain qui, dans l'essai « The Poet » (1844), définit le poète comme « celui qui dit, qui nomme et représente la beauté », comme l'être « souverain » qui « se tient au centre »⁵

Prenant l'exemple de ces femmes qui, au cours du vingtième siècle, interrogent les pratiques d'écriture, autrefois centrées sur la figure de l'homme, Godi rend compte de cette transition, d'un espace « où la femme n'a jamais eu sa parole »⁶ à celui où peut émerger sa voix. Pour Malmberg, en effet, il semble que ce mythe coïncide avec « un contexte poétique classique, considéré comme masculin »⁷, qui pose la question du genre. Or selon Cixous, « justement l'écriture est la possibilité du changement, l'espace avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles »⁸. Eurydice explore cette possibilité, elle contient en elle la matrice d'une transformation profonde : « l'écriture féminine se veut création, exhortation à la création, traversée de la chape de plomb du discours dominant, de la culture aux mains des

¹ P. Godi, *La Voix de l'autre*, op. cit., p. 25.

² L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 17: "den traditionella myten är starkt könsbestämd"

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 25. Elle ajoute que cette domination est bien entendu liée à la place de la femme dans la société (*Ibid.*) :

⁵ P. Godi-Tkatchouk, « Introduction », dans *Voi(es)x de l'autre – Poètes femmes XIXe-XXIe siècles*, op. cit., p. 26.

⁶ H. Cixous, « Le rire de la Méduse », dans *L'Arc*, n°61, 1975, p. 42, citée par P. Godi, *Voix de l'autre*, op. cit., p. 19.

⁷ L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 17: "en klassisk lyrikkontext, som har uppfattats som manlig".

⁸ *Ibid.*

hommes, et invention de langage, exploration d'un style autre, d'une autre voi(e)x »¹. La représentation d'une Eurydice qui chante interroge cette affirmation : en effet, Orphée n'est pas une femme pendant bien longtemps, et il s'avère que cet état de fait change au cours du vingtième siècle². Défi des temps modernes, l'éveil d'Eurydice à la parole dans la réécriture du mythe d'Orphée bouleverse les attentes des lecteurs³. Il y a donc un effet de confrontation de la femme poète avec le mythe masculin, qui vient doubler le geste de la réécriture⁴. En se confrontant aux figures masculines qui structurent la littérature, le poète féminin fait alors doublement acte d'ouverture au mythe.

La poésie de langue suédoise interroge particulièrement cet élan de la voix féminine, que l'on pense à Södergran, Agneta Enckell ou Ebba Lindqvist, notamment parce que le contexte d'écriture de ces textes est bien particulier. En suédois, le masculin et le féminin n'existent pas sous la même forme qu'en français ou en allemand. Si les pronoms sont porteurs du genre, de *il* à *elle* (de *han* à *hon*) pour les formes sujets, les noms en revanche ne présentent pas de marques distinctives entre le masculin et le féminin, comme dans les autres langues de notre corpus. Le suédois présente deux formes, en *-n* et en *-t*. La femme se dira donc *kvinnan*, tandis que l'homme se dit *mannen* : tous deux portent grammaticalement le *-n*, le genre étant déduit par l'interlocuteur. Pas de règle donc concernant le masculin qui l'emporterait sur le féminin ici. Et cette particularité linguistique s'en ressent sur la culture scandinave, dont la mythologie regorge de figures féminines fortes et indépendantes, dès une époque particulièrement reculée, donc. A ces éléments qui nous semblent particulièrement importants, il faut rajouter une chose : certains poètes de notre corpus sont suédophones, mais de nationalité finlandaise, et vivent de l'autre côté de la Baltique. Or le finlandais, qui n'est pas une langue scandinave, pousse l'égalité des sexes encore plus loin que le suédois. En finlandais, il n'y a même pas de différence de genre au niveau des pronoms personnels : *il* ou *elle* se dit *hän*. Les poètes finlandais de notre corpus sont confrontés à cette différence linguistique majeure (d'autant qu'un auteur comme Södergran connaît parfaitement l'allemand ou encore le français), qui incite à la réflexion sur la place du féminin au sein même de la communication entre les êtres. Ils font alors face à une distinction qui leur est en

¹ P. Godi, *Voix de l'autre*, op. cit., p. 21.

² P.J. Proulx « Of Myth and Memory : reading Michèle Sarde's Histoire d'Eurydice pendant la remontée », dans *Religiotiques*, op. cit. : « de nombreuses écrivaines contemporaines choisissent de lancer un défi aux structures mythiques solidement établies, en s'engageant sur la voie de la "révision – l'acte de regarder en arrière, de voir avec un regard nouveau, d'entrer dans un texte ancien à partir d'une nouvelle direction critique" ».

³ Ce défi, c'est la révolution mise en valeur par Rimbaud, dans sa lettre du 15 mai 1871, que P. Godi inclut à sa réflexion sur la place de la femme dans la poésie : « Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle... elle sera poète, elle aussi ! » (*Voix de l'autre*, op. cit., p. 32).

⁴ P. J. Proulx « Of Myth and Memory : reading Michèle Sarde's Histoire d'Eurydice pendant la remontée », op. cit. : « De nombreuses femmes écrivains de l'époque contemporaine ont choisi de défier des structures mythiques bien établies, en s'engageant dans ce qu'Adrienne Rich a appelé la « re-vision – l'acte de regarder en arrière, de voir avec de nouveaux yeux, de pénétrer un texte ancien dans une nouvelle perspective » (« Many contemporary women writers have chosen to challenge well-established myth structures, by engaging in what Adrienne Rich has termed "re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction..." »).

quelque sorte étrangère, mais que véhicule la littérature en provenance des pays du sud, et bien entendu le mythe. La tournure que prennent leurs réécritures s'en ressent fortement.

Etudiant la figure d'Eurydice dans la poésie contemporaine de langue suédoise, Malmberg constate un profond bouleversement dans l'histoire des réécritures du mythe d'Orphée, avec la montée du personnage féminin : il s'agit là d'un « mouvement du centre vers la périphérie »¹, qui la fait passer « d'objet à sujet »², évoquant finalement un « glissement de la position d'Orphée à celle d'Eurydice »³ :

Le mythe d'Orphée ne se concentre pas seulement sur l'échec d'Orphée qui ne peut récupérer Eurydice, mais aussi esquisse une figure vraiment forte au centre du mythe. Par le biais d'Orphée parle une voix traditionnellement forte, sans qu'on ne l'interprète comme un avatar du je narrateur ou du je narré. Le sujet fort traditionnellement placé au centre du mythe offre des possibilités intéressantes de montrer que ce qui se passe au centre, incarné par Eurydice, est décalé en périphérie, et est donc marginalisé, mis en valeur et on lui confie un rôle plus important.⁴

La critique suédoise conclut par ce tableau schématique, qui résume pourtant bien la « dichotomie »⁵ existant entre les deux personnages :

Fort	faible
Orphée	Eurydice
Homme	femme
Triomphant	malchanceuse
Bourreau	victime
Langage	silence
Elévation	chute
Humanité	nature
Culture	nature
Sujet	objet
Je	tu
Centre	marginale
Centre	périphérie ⁶

Ce schéma est essentiellement établi à partir de versions de langues autres que le suédois, et souligne la construction de clichés à travers le temps par le biais du mythe d'Orphée. Or dans

¹ L. Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, op. cit., p. 19.: "rörelsen från centrum till periferi".

² *Ibid.* : "från objekt till subjekt". On peut aussi penser à l'analyse de Benoît Conort, dans *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie* (op. cit., p. 147), qui analyse la présence d'Orphée dans la poésie de Jouve, opposant une figure féminine proche d'Eurydice et le personnage masculin, remarque qui souligne que la réécriture chez lui reste très traditionnelle dans la répartition des rôles entre les genres : « A Hélène objet de l'écriture, répond Orphée, le sujet de cette écriture ».

³ *Ibid.*, p. 23 : "en glidning från Orfeus position till Eurydikes".

⁴ *Ibid.*, p. 42: "den orfiska myten fokuserar inte bara på brist genom att Orfeus aldrig kan återskapa Eurydike utan ställer också verkligen en stark gestalt i centrum. Genom Orfeus talar en traditionellt stark röst, oavsett om man läser honom som en bild för det diktande jaget eller det diktade jaget. Det traditionellt starka centralt placerade subjekt som myten tecknar erbjuder spännande möjligheter att pröva vad som händer om centrum förskjuts, om periferin, och därmed det marginaliserade, representerat av Eurydike, lyfts fram och ges en starkare roll".

⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

le corpus de travail de Malmberg, les rôles s'inversent de façon relativement claire. Eurydice n'est plus uniquement caractérisée par sa faiblesse. Ces transformations sont évidemment aussi à mettre en rapport avec l'émancipation de la femme dans la société¹, puisqu'elle passe progressivement du statut de muse à celui d'écrivain. Chez Ebba Lindqvist par exemple, les liens entre sa poésie et son féminisme militant sont bien établis par la critique. La poésie de langue suédoise, où la part des femmes est particulièrement importante, présente un traitement intéressant du mythe, dans le rapport que ces poètes entretiennent à Orphée et à Eurydice.

Le passage d'une Eurydice muette à une Eurydice poétique, au sens étymologique du terme, s'effectue cependant de façons très diverses, qu'il convient d'analyser sans les confondre. En effet, on observe trois types de réécritures : tout d'abord les poètes de sexe féminin qui s'identifient à Orphée, ensuite les hommes qui reprennent la voix d'Eurydice et enfin les femmes qui s'associent au personnage féminin pour la transformer en une figure du poète. Orphée devient une femme. Dans le premier cas de figure, des femmes entreprennent de réécrire le mythe d'Orphée et s'attachent à confondre le sujet lyrique avec le personnage masculin. Cette démarche est issue d'une tradition qui veut que la femme poète se doit d'effacer toute trace de sa féminité si elle veut être publiée². C'est notamment le cas d'Ingeborg Bachmann ou Södergran, qui toutes les deux conjuguent les identités masculine et féminine par le biais de l'utilisation de la première personne : « Comme Orphée je joue » (« Wie Orpheus spiel ich »³) et « Je suis Orphée » (« Jag är Orfeus »⁴). Ingeborg Bachmann comme Södergran reprennent ainsi les attributs d'Orphée, qu'ils soient poétiques, musicaux ou bien magiques : le chantre thrace incarne ainsi chez elle la figure du musicien dans les deux poèmes, puisqu'Orphée est représenté avec sa lyre. Dans la version suédoise, « Je touche ma lyre » (« Jag rör vid lyran »⁵), tandis que dans la version allemande « je joue » (« spiel ich »⁶). L'instrument est réduit à une corde dans le poème d'Ingeborg Bachmann (« la corde de la vie », « den Saiten des Lebens » ; ou « la corde du silence »,

¹ Pour mémoire, les femmes sont autorisées à voter dans les pays de notre corpus les années suivantes : en 1918 en Allemagne, en 1919 pour l'Autriche, en 1944 en France, en 1948 en Belgique. En Suède et en Finlande, les femmes pouvaient déjà voter au dix-huitième siècle (Åsa Karlsson-Sjögren: *Männen, kvinnorna och rösträtten : medborgarskap och representation 1723–1866* ("Men, women and the vote: citizenship and representation 1723–1866"), droit qui en Finlande se confirma en 1863. En Suède, ce droit fut aboli en 1771 et réintroduit en 1862 (au suffrage censitaire). L'obtention du droit de vote des femmes en Suisse débuta en 1959, canton par canton, jusqu'en 1989, où le dernier canton, l'Appenzell, fut contraint d'accepter le vote des femmes aux élections locales par la cour suprême fédérale. (Voir notamment P. Orman Ray, "Woman Suffrage in Foreign Countries", dans *The American Political Science Review*, vol. 12, N° 3 (Aug., 1918), p. 469-474)

² P. Godi évoque quant à elle cette « volonté d'intégration dans un référentiel littéraire patriarcal » (*op. cit.*, p. 127). On peut comprendre aussi ce processus au-delà même de la question féminine, notamment en analysant le statut du sujet lyrique au dix-neuvième et vingtième siècles. Rabaté le comprend comme « un procès, une quête d'identité » (« *Énonciation poétique, énonciation lyrique* », dans *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 66). Reprendre le mythe d'Orphée en tant que poète de sexe féminin, ne serait-ce pas, dans ce sens, simplement reproduire cette « quête » qui anime n'importe quelle écriture poétique, et a fortiori n'importe quelle réécriture du personnage, que l'on soit homme ou femme ?

³ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 42.

⁴ E. Södergran, *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*

⁶ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, *op. cit.*, p. 42.

« Die Saite des Schweigen »), mais est parfaitement reconnaissable. Les références à la musique s'entrecroisent alors dans les deux textes, notamment dans les allusions au chant d'Orphée : « Tous deux nous nous plaignons à présent » (« Beide klagen wir nun »¹) ; « Je peux jouer ce que je veux » (« Jag kan sjunga hur jag vill »²).

Ce chant est pour Södergran un enchantement, comme le souligne la présence, dès le premier vers, du pouvoir d'Orphée qui « transforme les serpents en anges » (« förvandlar ormar till änglar »³) et qui met en mouvement « Tigre, panthère, puma » (« Tiger, panter, puma »⁴), comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Chez Ingeborg Bachmann, l'enchantement a disparu, mais le personnage connaît le monde et la mort, dans la variation opérée entre le premier vers du poème et le premier vers de la dernière strophe :

Wie Orpheus spiel ich	Comme Orphée je joue
[...]	
Aber wie Orpheus weiss ich ⁵	Mais comme Orphée je sais

Le parallélisme syntaxique souligne la transition opérée, de *jouer* à *savoir* (de *spielen* à *wissen*), qui fonde l'image d'un Orphée musicien dont la mélodie conduit à une connaissance approfondie du monde, qu'appuie le jeu entre « la vie la mort » (« des Lebens den Tod »⁶) et « la mort la vie » (« des Todes das Leben »⁷). Toutes deux sont fascinées par les pouvoirs du chanteur thrace, qui représente alors celui qui dépasse les limites de l'existence, par l'expression d'un pouvoir magique, et de l'homme, en accédant à la connaissance qui lui est pourtant interdite.

Or si Södergran et Ingeborg Bachmann effectuent ce travestissement, c'est tout simplement parce qu'Orphée n'est pas un personnage qui se laisse enfermer dans des problématiques de genre. En tant que figure mythique, il dispose d'une souplesse qui le rend perméable à toute forme de variation. D'ailleurs, ne représente-t-il pas, avant tout, le sujet lyrique, au-delà de son sexe ? Pour Södergran, la porosité entre les deux genres ne fait aucun doute, d'autant plus que la figure du poète n'a pas de genre dans sa poésie. En effet, dans son recueil précédant *La Lyre de septembre*, la jeune femme précise dans un poème intitulé « Vierge moderne » (en français dans le texte) : « Je ne suis pas une femme. Je suis

¹ *Ibid.*

² E. Södergran, *Samlade dikter*, op. cit., p. 89.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ I. Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, op. cit., p. 42.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

neutre. » (« Jag är ingen kvinna. Jag är neutrum »¹). Södergran célèbre le refus du genre² comme étant un élément essentiel de la définition de l'être, avec la négation syntaxique du nom *femme*. Södergran se définit comme *poète*, non comme *femme* alors qu'elle écrit. Cette malléabilité lui permet ainsi de devenir un « bizarre androgyne »³, que la poésie d'expression suédoise revendique particulièrement, notamment Katarina Frostenson : « je crois vraiment que les vrais bons écrivains sont androgynes, porteurs des deux sexes, c'est pourquoi ils peuvent reproduire d'autres expériences humaines »⁴. Cette androgynéité serait ainsi consubstantielle à tout sujet écrivant, qui va évidemment de paire avec le décentrement du *moi* et l'exploration d'un sujet lyrique qui serait *autre*.

Le transfert à l'œuvre dans « Orphée » de Södergran est ainsi l'expression d'une profonde liberté, car « Je suis autre, pourrais-je dire en paraphrasant Rimbaud et en supprimant le déterminant. Le je qui écrit est autre »⁵. Sylvie Durbec ne saurait mieux utiliser cette référence au poète français, Södergran lui étant souvent associé⁶, pour figurer le sentiment d'étrangeté qu'éprouve le sujet lyrique avec sa propre identité, qui lui permet de s'en évader jusqu'à la confusion des genres. Refusant d'être définie par ses caractéristiques biologiques, celles-là mêmes que Simone de Beauvoir décrit⁷, Södergran revendique sa liberté d'écrivain, elle qui se définit dès « Vierge moderne » comme « libre » (« fri »⁸). Ce

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Il est bien plus aisé pour un poète suédois de basculer du côté de la neutralité, puisque la langue elle-même n'est pas porteuse d'une opposition entre le masculin et le féminin comme en français, ni même d'une règle qui dirait que le masculin l'emporte sur le féminin lors des accords au pluriel. Le suédois présente ainsi deux « genres », avec des substantifs en -n (comme le terme désignant le poète, *diktare*) et en -t (que la grammaire désigne par le *neutre*), sans aucune référence au féminin. (*Svenska utifrån – Schemagrammatik – Schwedische Strukturen und alltägliche Phrasen*, de G. Byrman et B. Holm, Värnamo, Svenska institutet, 1998, p. 40)

³ C. Baudelaire, *Madame Bovary* par Gustave Flaubert, dans *Œuvres poétiques*, II, *op. cit.*, p. 81 : « Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille ; c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin ».

⁴ K. Frostenson, dans une interview menée par Per Svensson, *Månadsjournalen*, juillet 1992, cité par Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, p. 16 : „Det är så korkat att säga att kvinnlig poesi inte kan vara intellektuell, att kvinnling poesi bara ska handlar om vatten och fiskar. [...] jag tror att riktigt bra författare är androgyna, tvåkönade, det är därför de kan återskapa andra människors upplevelser.”.

⁵ S. Durbec, « "Je veux devenir cette femme qui n'existe pas encore" Ecrire entre France et Finlande ou la Finlande comme métaphore », dans *Voi(es)x de l'autre*, P. Godi (dir.), *op. cit.*, p. 409.

⁶ R. Boyer, *Avant-propos*, dans *Poèmes complets* d'Edith Södergran, *op. cit.*, p. 6 : « Qui plus est, de graves crises morales et religieuses l'ont poussée à se convertir au catholicisme, après quoi elle cessera complètement d'écrire, phénomène qui, bien sûr, appelle la comparaison avec Rimbaud ».

⁷ S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 37 : « La femme ? C'est bien simple, disent les amateurs de formules simples : elle est une matrice, un ovaire ; elle est une femelle : ce mot suffit à la définir. ».

⁸ E. Södergran, *Samlade dikter*, *op. cit.*, p. 15.

poème se referme ainsi sur l'expression d'une libéralisation de l'être, « på fria villkor »¹ (« sous une condition libre »). Cette soif de liberté ne quitte plus la poésie de Södergran qui, en 1918, affirme : « je peux chanter comme je veux » (« Jag kan sjunga hur jag vill »²). Son « Orphée » se referme ainsi sur l'expression d'une volonté, associée à une figure particulièrement puissante puisque son Orphée est représenté en pleine possession de ses pouvoirs. Alors qu'il charme les serpents du début du poème, ceux-ci lui obéissent parfaitement :

Jag förvandlar ormar till änglar.
Höjen edra huvuden! Resen er på stjärten!
En sekund ... och ingen väser mer.
Sälla ligga de vid mina fötter
drömbetagna, kyssande min mantels fäll.
Jag rör vid lyran. Det går en vind över jorden
sakta, högtidligt, i tårar
kyssande skönhets livlösa, marmorvita statyer på munnen
att de slå upp sina ögon.
Jag är Orfeus. Jag kan sjunga hur jag vill.
Mig är allt förlåtligt.
Tiger, panter, puma följa mina steg
till min klippas håll i skogen.³

Je transforme les serpents en anges.
Levez la tête ! Dressez-vous sur la queue !
Une seconde... et aucun ne siffle plus.
Heureux ils se tiennent à mes pieds
Fascinés par le rêve, baisant l'ourlet de mon manteau..
Je touche la lyre. Un vent passe sur la terre
Doucelement, solennellement, en larmes
Baisant sur la bouche des statues de la beauté en marbre blanc, sans vie
Et elles ouvrent les yeux.
Je suis Orphée. Je peux chanter comme je veux.
A moi tout est pardonné.
Tigre, panthère, puma suivent mes pas
Jusqu'à mon rocher dans la forêt.

La mise en branle des statues « sans vie » (« livlösa »⁴) ou encore la création d'un cortège d'animaux sauvages souligne la portée du chant d'Orphée. D'ailleurs, l'absence d'Eurydice peut très bien être comprise dans cette perspective : en évitant la descente aux Enfers, Södergran choisit de réécrire le seul épisode où le *carmen* orphique n'est pas remis en cause. En effet, dans la descente aux Enfers, ou encore lors de sa mort, le personnage est face à un échec, puisqu'il ne parvient pas à remonter du royaume des morts avec sa bien-aimée. En revanche, dans l'épisode de la forêt, rien ne vient diminuer le mérite de cette figure. L'absence d'Eurydice est ainsi un moyen de passer sous silence les faiblesses du personnage

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

et surtout de mettre en valeur les qualités dont Södergran entend hériter. Orphée est alors devenu une femme, signe de la plus grande de ses transformations, à notre époque.

S'il est une figure qui s'est véritablement libérée du chant d'Orphée, c'est bien Eurydice. Le lecteur et le poète, eux, se laissent encore charmer dans un abandon de soi qui se fait pourtant en pleine conscience des limites du carmen. La porosité des personnages masculins et féminins est alors le symbole d'une nouvelle appropriation du mythe, toute nourrie de paradoxes, de la tentation de l'enchantement à l'aridité du désenchantement d'Orphée, et par extension de la figure du poète.

Epilogue

Eurydice, dans le premier ouvrage de Muriel Stuckel, était remontée dans la lumière, « sous une lune d'orient »¹, surmontant son destin qui devait la conduire dans l'ombre des Enfers :

Orphée

Je ne veux plus mourir
Plus jamais

Je ne veux plus ne plus être²

L'Eurydice de ce tout premier texte avait dépassé la disparition qui devait être la sienne et avait rejoint son Orphée à la surface de la terre. Cet inversion, unique en son genre, fondait alors la puissance d'un nouveau chant, issu d'un personnage féminin. Eurydice était alors un masque, celui que portait une amie chère à la poète, qui avait surmonté la maladie : Mizzi. A l'heure où nous écrivons ces lignes, la nouvelle trajectoire d'Eurydice s'est soudain brisée, Mizzi a disparu :

*Elle n'était qu'en elle, et son état de morte
la combat d'une plénitude.
Comme un fruit où douceur et ombre se confondent
elle était là, remplie par l'ampleur de sa mort
si nouvelle, que tout avait perdu son sens.*

Rainer Maria Rilke
« Orphée, Eurydice, Hermès »

pour Mizzi
in memoriam

FINALE DE LA MAIN

Entre la voix intérieure
et la blancheur de la page

de l'insoupçonnée à l'immaculée

l'envol de la main s'est brisé
foudroyé par la mort

main de musique main de poésie

¹ M. Stuckel, *Eurydice désormais*, op. cit., p. 128.

² *Ibid.*, p. 130.

le deuil les confond

la lyre s'est obscurcie
les mots ont tressailli

glacées les touches du piano
suspendue la poésie de la main

cheminant vers l'effroi de l'abîme
cousue de ses bandelettes antiques

elle a perdu ses ailes

digne muette du gouffre fatal
te voici perdue Eurydice perdue

Eurydice à jamais¹

Le sujet lyrique porte un nouveau deuil d'Eurydice, que le poème met en mots, avec hésitation et confusion :

le poème balbutie la douleur
partition blême d'un *Requiem*²

L'ascension d'Eurydice est interrompue (« L'envol de la main s'est brisé »), et ses « ailes » égarées la font chuter, à nouveau, vers ces Enfers qu'elle était parvenue à quitter. La musique s'éteint alors sur le poème : « la lyre s'est obscurcie », « glacées les touches du piano ». L'ombre et le froid gagnent alors la vitalité de la musique : rattrapée par les lois de l'existence, Eurydice marche à nouveau vers le silence des morts. Le « je », qui se confondait avec sa voix, revient brutalement se confondre avec Orphée, et Eurydice appartient toute entière à l'ombre de ceux qui nous ont quittés.

¹ *Du ciel sur la paume*, p. 12. Le texte est encore inédit, il nous a été confié par la poète elle-même.

² *Ibid.*, p. 9.

Conclusion générale

Notre besoin d'Orphée

Orphée ne meurt pas, dans la poésie du vingtième siècle. Il semblerait que comme les « plus anciens motifs » de la poésie lyrique, il « conv[er]t[is]se une esp[er]e de pertinence lointaine, qui appelle le réexamen. Sans doute deven[ir] partiellement cadu[c], ne pouvant être invoqu[é] te[l] que[l], ni constituer une croyance, mais rendant compte toujours des obscurs circuits que le langage emprunte pour devenir poème »¹. Ce qui frappe à la lecture de notre corpus, c'est l'extrême énergie qui habite le mythe dans l'espace poétique moderne et contemporain. Il possède toujours son pouvoir d'attraction. Comme les animaux et les arbres envoûtés par le chantre thrace, les versions présentant le personnage s'enchaînent toujours en un *cortège* de livres. Ces poètes contemplent alors, avec lui, la possibilité de chercher les réponses à des questions ancestrales, sur la vie, la mort, l'amour, mais aussi la portée du chant, par-delà les limites de l'existence. Ils y trouvent aussi le regard fasciné de celui qui se laisse entraîner par le personnage et qui s'engage, comme tant d'autres avant eux, sur la voie de la réécriture.

Cette étude l'a montré, Orphée traverse le siècle malgré de profonds bouleversements : des questions posées, à nouveau, à une figure qui autrefois répondait. Aujourd'hui les réponses se font plus rares, mais le principe originel perdure, un échange dialogique qui donne à l'homme un espace où s'interroger, même si les réponses ne sont pas toujours accessibles. Alors certes, Orphée peut nous apparaître comme un fantôme, un moribond, chez certains. Dans *Orphée Market* de Ber, les amants sont devenus « un Orphée et une Eurydice de feuilleton »², pâles représentations d'eux-mêmes, qui après avoir traversé les plateaux de cinéma dans *Orphée* de Cocteau, viennent hanter les plateaux de télévision. La mise en corps par un acteur ne leur sied guère : ils ne sont plus que « Pseudo-Orphée »³ et « Pseudo-Eurydice »⁴. Chez d'autres auteurs, il est même mis en pièces, à moins qu'il ne disparaisse pour de bon, entraînant parfois avec lui la mythologie dans son ensemble, désuète, dépassée. Il y a là un paradoxe fondamental de ce siècle qui, loin de se détacher de la mythologie comme pourrait le laisser croire certaines affirmations sur la mort du mythe, au contraire s'y attache avec tout autant de vigueur que les siècles précédents. Ces nouveaux Orphées sont pourtant bien différents de leurs aînés. La crise de l'originalité et de la mythologie dans la création poétique révèle un profond questionnement sur l'essence du personnage, les raisons

¹ J-M. Maulpoix, *Le Poète perplexe*, op. cit., p. 36.

² C. Ber, *Orphée Market*, op. cit., p. 15.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*

de sa présence et les problèmes qu'il soulève dans la production d'un poème où la voix personnelle est le plus souvent privilégiée à la voix impersonnelle que pourrait représenter le costume du mythe. Bref, c'est un Orphée problématisé qui nous est donné à lire, et non pas la *convention*¹ décriée par Brunel. Orphée n'est en aucun cas un accessoire, il est un choix. Cependant, et c'est là toute la complexité de sa présence, Orphée ne sort pas indemne de ces questionnements.

Mais le mythe n'est pas véritablement mis à mal par les réécritures qui le violentent : au contraire, en répétant le sacrifice par les Ménades, elles revivifient la figure d'Orphée. Son chant a toujours été fondé dans la violence, celle d'Hermès à la tortue, un sacrifice originel, nécessaire, qui – du chaos initial – permet d'atteindre l'harmonie. Le vingtième siècle est certainement saisi d'une peur viscérale : l'angoisse d'une absence, la terreur d'une mort, celle de celui qui incarna pendant si longtemps le poète. Le silence, la mort, le démembrement par les Ménades, la disparition absolue : Orphée semble menacé de toutes parts, peut-être parce que le paysage littéraire dans lequel il s'inscrit côtoie une époque où « les livres, éminemment vulnérables, peuvent être supprimés ou détruits »². Les autodafés nazis ont certainement rappelé à ceux qui les ont observés, le cœur serré, que la culture, le savoir, les mots, la vérité, et même les êtres pouvaient facilement disparaître en fumée³, que l'humanité est menacée quand certains refusent de prendre en compte la mise en garde de Heine : « là où on brûle des livres, à la fin on finit par brûler aussi des hommes »⁴. Orphée peut lui aussi être conduit au bûcher, puisque son histoire referme, dès les origines, « la possibilité, l'éventualité d'une fin »⁵.

Pourtant Orphée hante cette période. Tout au plus s'affaiblit-il, sans que jamais sonne l'heure de sa fin définitive. Il peut se taire, donc, mais sa présence en toutes lettres empêche de le passer totalement sous silence. Et c'est là l'un des paradoxes les plus fascinants des réécritures du vingtième siècle : Orphée, si détesté des surréalistes français par exemple, occupe toujours les lieux. Pour y recevoir des coups, certes, mais il ne quitte pas l'espace poétique. La seule chose qui pourrait d'ailleurs réellement le mettre à mal, ce ne sont pas ces attaques répétées qui au fond n'aboutissent pas puisqu'en le nommant elles lui permettent d'apparaître, mais bien le silence qui pourrait peser sur lui. Mais attention, pas n'importe lequel, un *vrai* silence, pas un silence de pacotille, toutes ces représentations d'un Orphée

¹ P. Brunel, « Orphée », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 1093. On retrouve ce terme dans l'analyse de Mannheimer, à propos de l'Eurydice de Lindqvist, qu'elle juge « conventionnelle » (Carin Mannheimer, « Ebba Lindqvist "Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)" », dans Gunnar Hansson, *Tjugotvå diktanalyser*, Böckförlaget prisma Stockholm, 1968, p. 75).

² G. Steiner, *Le Silence des livres*, op. cit., p. 7.

³ L. Richard, *Le Nazisme et la culture*, op. cit., p. 211 et suivantes. Voir aussi Lucien Polastron, *Livres en feu: histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, op. cit.

⁴ H. Heine, *Almansor. Tragédie (1821)*, dans *Drames et fantaisies, Œuvres complètes de Henri Heine*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 80 : „dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen“.

⁵ G. Steiner, *Le Silence des livres*, op. cit., p. 7.

muet (tant que son nom apparaît, Orphée se maintient) : « le silence, réel ou transposé, se manifestant comme la seule arme possible contre le pouvoir majeur du mythe : sa récurrence »¹. Mais personne (ou presque) ne s'y résout, pas même Aragon qui pourtant multiplie les attaques avec énergie. Tout au plus l'*écorche*-t-il, avec Desnos : le chantre thrace, « écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif »², persiste malgré tout, et sa voix essoufflée « traverse les fracas de la vie et des batailles »³.

Il n'y a pas de siècle qui ait été plus fasciné que d'autres par le mythe d'Orphée, tous, depuis l'avènement de la Chrétienté, interrogent le mythe, le bousculent, en testent les limites⁴. Le mythe, au vingtième siècle, interroge donc avec ses moyens propres. De fait, Orphée ne disparaît pas, il se transforme, comme toujours. Pour Brunel, « on a assisté à une métamorphose, c'est vrai, celle du mage provincial en messager pour les temps modernes. C'était la plus inattendue de ses vocations »⁵. La figure d'Orphée échappe au temps, lui qui reste d'actualité dans l'espace poétique moderne et contemporain : il est un « personnage qui n'est ni ancien ni moderne mais qui semble de toutes les époques, tant les symboles réunis en lui par l'auteur sont chargés du sentiment d'éternité »⁶. Sa définition est vague, indéterminée par le balancement des conjonctions de coordination. Il interroge alors la possibilité d'une continuité ininterrompue, au présent dit *étendu*⁷ où passé, présent et avenir se conjuguent dans une même actualité : « L'éternité n'est pas du temps, elle est l'au-delà du temps : pas de succession, pas d'avant et d'après, pas de devenir. L'éternité est un présent éternel »⁸. On parle alors parfois d'universalité le concernant⁹, si tant est que cette notion soit elle aussi définissable. « Objet inépuisable » chez Rilke (« unerschöpfliche Gegenstand »¹⁰), Orphée

¹ R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 847.

² R. Desnos, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1242.

³ *Ibid.*, p. 1171.

⁴ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, *op. cit.*, p. 147 : « Il n'y a pas de moments, ni de littératures, plus voués au mythe que d'autres : le siècle qui s'achève, ce siècle dit athée, en serait l'illustration quand le mythe fut constamment requis par la littérature comme mode de pensée, miroir réflexif de l'activité créatrice ou grille de lecture. Et il le fut parce qu'il répondait à l'attente d'un lectorat ».

⁵ P. Brunel, « Les Vocations d'Orphée », dans *Le Regard d'Orphée*, *op. cit.*, p. 84.

⁶ E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, AG Nizet, 1961, p. 289.

⁷ *La Grammaire méthodique du français* parle ainsi de « présent étendu » (*op. cit.*, p. 299), « occup[ant] un espace de temps plus ou moins large » (*Ibid.*), mais aussi d'une « valeur nulle » (*op. cit.*, p. 298), car « un énoncé comportant un verbe au présent peut aussi situer le procès dans n'importe quelle époque, passée ou future, voire dans toutes les époques (valeur omnitemporelle) ».

⁸ *Ibid.*

⁹ P. Albouy, *op. cit.*, p. 187 : « Les puissances les plus redoutables et les plus bénéfiques, le plus haut pouvoir de l'homme et sa plus inévitable défaite, se réunissent dans le mythe d'Orphée : la magie de la voix humaine, comme verbe et chant, l'amour et la mort. Telles sont les trois puissances qu'exalte un des plus beaux morceaux de la poésie universelle ».

¹⁰ R.M. Rilke, *Die Gedichte*, *op. cit.*, p. 698 (II, 6).

peut alors se penser selon les trois présents de Saint-Augustin : « Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. [...] Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente »¹. En cela, il représente un « défi [au] temps »², car sa perpétuelle actualisation consacre l'image d'un mythe atemporel, caractérisé par son « absence de durée »³, lui qui serait « introduit dans un temps ou un lieu dégagé de toute contingence »⁴, soulignant « l'insistance des mythes anciens par-delà leur mort »⁵. Cette éternelle jeunesse semble expliquer les raisons de ses perpétuelles apparitions.

Plutôt que de survivance, comme le faisait Breton, pourquoi ne pas plutôt parler de *renaissance*⁶ multiple ? La réécriture est ainsi une force régénérative⁷, forme vivante qui n'a jamais cessé de trouver dans le mythe une énergie propre à éclore dans l'espace poétique. Certains regrettent pourtant la perte de

[l]a puissance et la profondeur du symbole que représente Orphée, dont la signification a été perdue et doit encore se perdre depuis la naissance du Christ, perte due sans aucun doute à l'histoire des religions et des sciences humaines, ou que l'on comprend seulement encore comme une forme allégorique⁸

Les transformations de la société, du rapport au sacré, à la lecture et au savoir auraient détérioré le mythe, jusqu'à le rendre méconnaissable. Ce discours alarmiste fait de chaque relecture une profanation. Walther Rehm ne voit d'ailleurs de retour à la figure d'Orphée qu'à partir de Novalis et Hölderlin⁹, passant sous silence l'ensemble des réécritures qui ont permis

¹ Saint augustin, *Les Confessions en treize livres*, livre XI, chapitre XX, dans *Chefs d'œuvre des pères de l'Eglise ou Choix d'ouvrages complets des docteurs de l'Eglise grecque et latine*, tome douze, Paris, Bureau de la bibliothèque ecclésiastique, 1838, traduction de M. Léonce de Saporta, p. 461.

² P. Brunel, *Mythocritique – Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 71 : « un ferment pour une littérature qui défie le temps ».

³ N. Piégay, « Le "sens mythique" dans *Le Paysan de Paris* », dans *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 82.

⁴ M-C. Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, op. cit., p. 12.

⁵ D. Carlat, « Le Mythe : limites de l'expérience poétique ? », dans *Pensée mythique et surréalisme*, op. cit., p. 90

⁶ C'est notamment le terme employé par Pierre-Albert Castanet (« Mythes hybridés (Faust et Orphée au XXe siècle) », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, op. cit., p. 144 et 145).

⁷ J. Mercanton, *Ceux qu'on croit sur parole – Essai sur la littérature européenne* Tome II, op. cit., p. 282 : « Ils fondent l'absolue nouveauté des *Elégies de Duino* sur le terrain ferme et commun d'une poésie que cette œuvre régénère jusque dans ses ressources profondes. ».

⁸ W. Rehm, Orpheus. *Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke*, Düsseldorf, 1950, p. 9 : „Die Macht und Tiefe des Orpheus-Symbols, dessen Bedeutung den nachchristlichen Jahrhunderten aus ganz bestimmten geistes- und religionsgeschichtlichen Gründen verlorengegangen ist und verlorengehen musste oder nur noch in allegorischer Form verständlich war“

⁹ *Ibid.* : « La puissance et le symbole que représente Orphée [...] se laisse voir, de façon caractéristique, d'abord à nouveau à partir de 1800, chez Novalis, chez Hölderlin, et un siècle entier plus tard, particulièrement chez Rilke. » („Die Macht und Tiefe des Orpheus-Symbols [...], lässt sich, bezeichnenderweise, erst wieder seit 1800, über Novalis, über Hölderlin, und, ein volles Jahrhundert später, besonders bei Rilke einsehen“).

la transmission du personnage, depuis l'Antiquité jusqu'à ces deux auteurs. Les sous-estimer revient à nier leur importance. Pire, ce type de discours dissimule le désir de voir la littérature revenir aux origines du personnage, sous-entendu *pures* et surtout chimériques. C'est aussi mal comprendre ce qui fonde l'essence du mythe. Orphée n'est lui-même que s'il se conjugue au pluriel. Ce sont toutes ses versions, dans leur diversité, qui font de lui une grande figure de la littérature européenne. Sans elles, il perdrait précisément sa dimension emblématique. Bien au contraire, la quête du mythe est *désir*, tentative pour voir fusionner les deux instants qui composent le texte, entre passé et présent. La tradition n'est pas synonyme d'immobilisme, elle se caractérise par le mouvement. Orphée n'est pas en ruines, il est plus que jamais en devenir. Il faudrait probablement répondre aux défenseurs d'un mythe pur, originel, que c'est uniquement la réactivation du récit mythique qui souligne sa vitalité¹, le reste risquant la sclérose, l'engourdissement évoqué par Rilke au sonnet II, 12². Le mythe n'est pas un élément fragile qu'il faudrait protéger de toute forme d'altération. Il n'y a pas de changement, il n'y a que des apports, des lectures personnelles, de nouveaux regards sur un récit ancien qui reprend vie à partir du moment où il est écouté dans l'espace présent.

Ce qui change le plus, certainement, à cette époque, c'est le rapport à l'enchantement par la poésie. Dans un monde traversée par diverses formes de désacralisation (et leur pendant dans la remontée d'un certain sacré à l'aube de ce nouveau millénaire), les modalités du *carmen* se transforment en profondeur : ce n'est plus seulement Orphée qui parvient à mettre en branle les bêtes et les arbres. Ce n'est plus le chant qui est le vecteur de l'envoûtement. On entend alors beaucoup que la poésie est finie, comme si elle n'existait *pas*, ou *plus* :

Si elle disparaissait ? ((Hypothèse par l'absurde)

Avec elle, de la mémoire collective (notion il est vrai très relative, et la place occupée très faible), tout au moins de ma modeste bibliothèque, un bon millier de titres. Oubliés les regrets, les amours, les fables, les fleurs du mal, les contemplations, les illuminations, les sonnets à Orphée, les ardoises du toit, les saisons en cause, les rois mages, les élégies, les états provisoires, la notion d'obstacle, les idylles suivies de cippes...³

On peut aussi se demander avec Queneau dans « Il y a tant de rêves », dans *Chêne et chien* (1937) : « La poésie est morte, le mystère est râlant, / dis-je / Il faut revenir en arrière, / où

¹ D.K. Westerhoff, *Mnemosynes – La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Genève, Editions Georg, 2008, p. 25 : « [Le mythe] revient à une forme vivante qui comporte les virtualités de ses différenciations, soit que l'œuvre moderne réveille les ambiguïtés originelles d'un type qui s'est uniformisé, soit qu'elle suscite de nouveaux éclairages ou de nouvelles situations qui le font diverger ».

² R.M. Rilke, *Die Gedichte*, op. cit., p. 702-703 (II, 12) : « Ce qui s'enclot au permanent, c'est déjà l'engourdissement ; » („Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* das Erstarre;“)

³ C. Adelen, « La Fin du monde ne m'intéresse pas, ou après moi le déluge », dans *Action poétique 133-134*, Levallois-Perret, 1994, p. 92.

que tu ailles tu te heurtes le nez »¹ ? Pour certains, « La littérature est périmée depuis longtemps et l'écrivain lui-même est un préjugé du passé »². Un certain « malaise »³ affecte l'ensemble du genre : « Il y a quelques années, la mode était même à la page blanche, voire au suicide »⁴ ; « Que n'a-t-elle enduré, c'est vrai, la pauvre chérie, depuis quelques décennies ! »⁵. Le discours prend des traits franchement alarmistes⁶, représentant un genre en pleine dégénérescence, apocalypse inévitable qui voudrait qu'hier soit toujours meilleur qu'aujourd'hui⁷ :

Fin de l'histoire, fin de la politique, fin de l'homme, fin du monde..., la rêverie eschatologique est à la mode, décidément. [...] Plus de sentiments, plus d'instance lyrique, plus de mémoire, plus de sujet, plus de musique, plus de nom, plus de dieux. Bref, un grand évitement, une véritable aphasie.⁸

Analysant deux essais de Deguy, *Figurations* et *Tombeau de Du Bellay*, Charnet se propose par exemple d'interroger cette « crise de vers désormais généralisée à toute expression en poème »⁹, lui qui craint « l'incapacité des poètes à trouver la formule d'une réplique efficace »¹⁰ et qui regrette « l'ignorance quasi complète où s'obstinent les lecteurs »¹¹ au sujet de ce qui fonde le *poétique*. Jugement pessimiste s'il en est, qui condamne les deux maillons de la chaîne, du destinataire au destinataire¹². Charnet cite alors Stéfán : « Peut-être y aura-t-il un monde sans poésie : on ne saura plus qu'elle a existé, n'en éprouvant plus le besoin »¹³. Pour Deguy, « La poésie est devenue problématique à elle-même plus qu'elle ne l'a peut-être

¹ Queneau, cité dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 91.

² D. Roche, cité dans *Poésie et figuration*, de Jean-Marie Gleize, Paris, Seuil, 1983, p. 253

³ Y. Charnet, « Malaise dans la poésie : un état des lieux », dans *Littérature*, n°110, 1998, p. 13.

⁴ A. Talvaz, « Fragment d'une réponse », dans *Action poétique 133-134*, op. cit., p. 49.

⁵ B. Heidsieck, dans *Action poétique 133-134*, Levallois-Perret, 1994, p. 52.

⁶ P.-L. Rossi, « L'art de la fugue », dans *Action poétique 133-134*, Levallois-Perret, 1994, p. 55.

⁷ Notamment « Madame se meurt ! Madame est morte ! » de J. Géraud, dans *Action poétique 133-134*, op. cit., p. 89 et suivantes, lui qui considère Valéry comme « débile » (*Ibid.*, p. 89)...

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Charnet insiste particulièrement, citations à l'appui, sur l'absence de visibilité de la poésie dans le monde actuel, soulignant le risque de sa disparition (*Ibid.*, p. 15).

¹³ *Ibid.*, p. 15, cite Jude Stéfán, *Chroniques catoniques*, Paris, La Table ronde, 1996, p. 227.

jamais été »¹. Dans son *Tombeau de Du Bellay*, il va même jusqu'à évoquer « une sorte de "mort de la poésie" »², qui serait liée à une mise à mort du corps même de ce qui fonde la langue poétique :

transgression des partages du lexique ; démajusculation par uniformité de la minuscule *ou* de la majuscule ; bouleversements typographiques ; à la place de la magie de *l'opération à distance* de la parole, insistance sur la proximité du mot à mot, sur les effets « intratextuels », la relation des mots donnés au contexte ; liberté de parole donnée au corps, etc.³

Il faudrait peut-être reposer la question différemment : n'y a-t-il pas eu, au fond, que des crises en poésie ? Car « il faut cesser de fonctionner sur l'idée qu'il y a eu une époque, une décennie d'or, où il n'y avait pas de crise de la poésie, où les poètes étaient bien vus, honorés »⁴. On fantasme un âge d'or, encore et toujours, mais même au temps des mages, la poésie est en crise. D'ailleurs, Roche ajoute : « je pense plutôt que s'il y a une période d'or pour la poésie, pour la littérature générale, c'est aujourd'hui »⁵. Aux discours pessimistes répondent alors ceux qui au contraire voient dans le risque du silence, l'atténuation de la voix d'Orphée, voire sa disparition (toute relative) un élan vers le maintien du genre, et pas seulement son maintien ou sa survie, mais sa vitalité⁶ : « La poésie existe depuis des milliers d'années et vous enterra tous. Elle survivra à sa crise actuelle »⁷. Certes, deux opposants au charme (d'Orphée ou non d'ailleurs) s'esquissent alors : la science et le silence, qui s'épaissit considérablement après la Seconde Guerre mondiale. Mais le charme opère toujours. Il ne faut pas assombrir le tableau de la poésie européenne des langues de notre corpus : l'enchantement, s'il a effectivement souffert (et souffre parfois toujours), n'en reste pas moins, comme Orphée, l'une des valeurs de la poésie moderne et contemporaine. L'émerveillement semble en effet résister aux « attaques contre la poésie »⁸ : citant la phrase

¹ M. Deguy, *Figurations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 182.

² M. Deguy, *Tombeau de Du Bellay*, Paris, Gallimard, 1973, p. 117.

³ M. Deguy, *Figurations*, *op. cit.*, p. 185.

⁴ D. Roche, dans « Le Statut du poète », dans *Etats généraux de la poésie*, *op. cit.*, p. 279.

⁵ *Ibid.*, p. 280.

⁶ V. Delecroix, *Petite bibliothèque du chanteur*, *op. cit.*, p. 33 : « c'est sans doute dans cette menace du silence définitif, contre lui justement, que le chant peut s'élever ».

⁷ M. Broda, dans *Action poétique 133-134*, *op. cit.*, p. 79. On notera aussi la réponse de Jouanard, dans le même ouvrage (*op. cit.*, p. 51) : « A peine remis de la disparition des diplodocus, dont on dira ce qu'on voudra, mais qui du moins avaient eu l'élégance de rester végétariens, à peine remis de ce chagrin paléontologique, voilà qu'un nouveau danger menacerait la planète : la poésie risquerait de disparaître ». Diable, dit comme cela, cela m'a fait un choc, je le répète. D'instinct, je me suis précipité vers le fond de mon appartement afin de me rassurer, et de vérifier : Apollinaire, Baudelaire, Follain, Reverdy, Dadelsen... Mais oui : ils étaient bien là. Ouf ! S'il y avait menace, du moins l'irréparable n'était-il point consommé ».

⁸ H. Deluy et J. Roubaud, « La Question de la poésie, énumérations en vue d'un entretien », dans *Action poétique 133-134*, *op. cit.*, p. 27.

de Roche, « d'ailleurs elle n'existe pas »¹, Deluy et Roubaud mettent alors en avant la possibilité d'un nihilisme du poème, faisant du genre un « spectre »² et évoquant « la responsabilité des poètes »³ dans cette mise à mal du genre. Celui-ci serait surtout le reflet des difficultés que rencontrent les hommes :

C'est le monde qui est malade, pas la poésie. La poésie, alors, est un symptôme de la maladie du monde. Il y a responsabilité des poètes dans la chute de la poésie dès qu'ils l'acceptent (principe dit de réalité), dès qu'ils la cachent, dès qu'ils y renoncent.⁴

Non, la poésie n'est pas morte, elle se maintient sous une forme certes différente, mais persiste dans sa quête d'élévation. Le monde moderne, dans sa complexité, n'est pas un frein à l'enchantement, bien au contraire. Mais il pose la question de la place du chantre thrace dans l'actuelle façon d'écrire :

La poésie n'est pas une mécanique périmée. Faux débat que de croire que l'on va jeter sans ménagement la machine à écrire pour la remplacer par l'ordinateur, que le tramway va être mis au rebut pour que le métro s'y substitue. Jetons-la, la machine à écrire.⁵

Orphée devrait-il aller au rebut, comme la machine à écrire de Véronique Vassiliou ? Visiblement pas puisque le personnage persiste et les poètes renouent avec l'émerveillement et surtout l'interrogent toujours autant. Nous ne nous sommes pas (encore) réveillés de son chant, pas tout à fait. Ou alors, il faut revenir à cette remarque d'Hofmannsthal : « Un temps éveillé réclamera davantage des poètes et des choses mystérieuses »⁶. Orphée nous charme toujours, à l'image de Valéry, qui s'exclame, après avoir vu l'*Orphée* de Gluck :

Orphée m'a empoigné, surtout le I^{er} et le IV^e acte. Cela a eu le don de toucher en moi une très ancienne roche abandonnée. Je me suis souvenu de l'*Orphée* que j'avais moi-même chanté jadis, et voulant l'être [...] quand j'attribuais à mon imagination et à ma volonté une puissance divine... Je suis rentré lyrique...⁷

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ V. Vassiliou, « La poésie ne crèvera pas », dans *Action poétique 133-134*, op. cit., p. 61.

⁶ H. von Hofmannsthal, Lettre de Lord Chandos, op. cit., p. 105.

⁷ Cité par W. Mc Stewart, « Peut-on parler d'un « orphisme » de Valéry ? », op. cit., p. 188-189.

Cette « spirale de questions » est « infernal[e] »¹. Serait-on retombé sur les traces d'Orphée aux Enfers ? Le vrai risque est peut-être que la douce mélodie du lyrisme se voit recouverte par le bruit assourdissant du train, comme dans les fragments des *Carnets de Malte Laurids Brigge*. Mais ce train semble tout simplement entré en poésie, sans nécessairement l'abattre. Le charme n'a pas encore cessé d'opérer sur les lecteurs-auditeurs que nous sommes. Un corpus aussi riche et divers que le nôtre souligne à quel point ce mythe est loin d'être « en danger d'oubli »². Nous ayons toujours soif d'Orphée, de ce rêve insensé d'une descente aux Enfers dont il serait possible de remonter, comme un besoin insatiable de s'élancer au-delà des limites qu'impose l'existence. Le personnage, s'il ne répond plus aux questions qu'il pose (de toute manière, a-t-il jamais répondu ?), a au moins le mérite de nous questionner. Impossible dans cette perspective de se passer du mythe :

Que serions-nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas ? Peu de chose, et nos esprits bien inoccupés languiraient si les fables, les méprises, les abstractions, les croyances et les monstres, les hypothèses et les prétendus problèmes de la métaphysique ne peuplaient d'êtres et d'images sans objets nos profondeurs et nos ténèbres naturelles.

Les mythes sont les âmes de nos actions et de nos amours. Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un fantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons.³

Pour Nietzsche, d'ailleurs, l'homme sans mythe est « un éternel affamé »⁴. L'homme moderne et contemporain ne fait que très rarement le choix de l'ascèse, et rejoint le chantre thrace, comme si ce manque ne pouvait être surmonté⁵. Le mythe n'est pas seulement un regard vers le passé, il est aussi un élan vers l'avenir. Apollinaire l'affirme d'ailleurs : « Le règne d'Orphée commence »⁶. Si l'on peut discuter l'emploi du verbe *commencer*, on s'accordera sur le fait que le règne d'Orphée *continue*, au présent, sans bornes, et qu'en aucun cas la période qui nous intéresse dans cette étude ne se détourne du chantre thrace. C'est certainement là le sens du *Dasein* rilkéen : le chant peut alors perdurer.

¹ *Ibid.*

² H. Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 125. Arendt ne traite pas ici directement d'Orphée, mais de la culture en général.

³ P. Valéry, *Œuvres*, I, op. cit., p. 966.

⁴ Y. Vadé, *Ce que modernité veut dire*, t. I, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994, p. 153.

⁵ F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gonthier, 1964, p. 149 : « Faute de mythe, toute civilisation perd la sainte vigueur créatrice qui lui vient de la nature ; seul un horizon circonscrit par des mythes confère son unité à une civilisation. [...] Et maintenant l'homme sans mythe, cet éternel affamé, s'introduit dans tous les passés, et creuse et fouille en quête de racines, dût-il les chercher dans les plus lointaines antiquités. Que signifie l'immense appétit historique de la civilisation moderne – qui montre par là qu'elle est insatisfaite – son besoin de rassembler autour d'elle d'innombrables autres civilisations, sa dévorante volonté de connaître, sinon que nous avons perdu le mythe, la patrie mythique, le sein mythique ? »

⁶ Apollinaire, cité dans *Conversation entre les muses*, Lise Sabourin (dir.), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 171.

Bibliographie

Littérature primaire

I. Auteurs du corpus

1. Poésie francophone

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, Collection Poésie, 1972.

-----, *Le Bestiaire d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1972.

-----, *L'Enchanteur pourrissant, suivi de Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*, Paris, Nrf, Gallimard, 1972.

-----, *Le Poète assassiné*, Paris, Nrf, 1979.

-----, *Lettres à Madeleine Tendre comme le souvenir*, édition revue et argumentée par Laurence Campa, Nrf, Gallimard, 2005.

-----, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Nrf, Gallimard, Coll. De la Pléiade, 1965.

-----, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991

ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Folio, Gallimard, 1953.

-----, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Paris, Editions d'Art Albert Skira, 1969.

-----, *Œuvres poétiques complètes t. I et II*, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, Paris, 2007.

BENEZET Mathieu, *Orphée, imprécation*, Lyon, Le Bel Aujourd'hui éditions, 1998.

BRETON André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

-----, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1989.

-----, *La Clé des champs*, Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.

-----, *Nadja*, Paris, Folio, Gallimard, 1964.

COCTEAU Jean, *Œuvres poétiques complètes*, Edition publiée sous la direction de Michel Décaudin avec, pour ce volume, la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentops, Léon Somville et Michel Vanhelleputte, Nrf Gallimard, Paris, 1999.

-----, *Vocabulaire, Plain-Chant et autres poèmes (1922-1946)*, Paris, Nrf, Gallimard, 1983.

-----, *Le Passé défini*, tomes I à IV Paris, Gallimard, 1983-2013.

CUTTAT Jean, *Les Chansons du mal au cœur*, Bernex, Editions l'Age d'Homme, 1993.

DESNOS Robert, *Œuvres*, Edition de M-C. Dumas, Quatro Gallimard, 1999.

DUPUIS Sylviane, *D'un lieu l'autre* suivi de *Creuser la nuit* et de *Figures d'égarées*, Moudon, Editions Empreintes, 2000.

DURRY Marie-Jeanne, *Orphée*, Paris, Flammarion, 1976.

EMMANUEL Pierre, *Le Tombeau d'Orphée, suivi des Hymnes orphiques*, Paris, Seghers, 1967.

-----, *Pierre Jean Jouve*, Paris, Editions de l'Herne, 1972.

-----, *Qui est cet homme ?*, dans *Autobiographies*, Paris, Le Seuil, 1970.

JACCOTTET Philippe, *A la lumière d'hiver, Leçons et Chants d'en bas*, Paris, Gallimard, 1977.

-----, *De la poésie*, Paris, Arléa, 2007.

-----, *D'une lyre à cinq cordes*, traductions de Philippe Jaccottet, 1946-1995, Paris, Nrf, Gallimard, 1997.

-----, *L'Encre serait de l'ombre, Notes, proses et poèmes choisis par l'auteur*, 1946-2008, Paris, Nrf, Gallimard, 2011.

-----, *Poésie, 1946-1967*, Paris, Nrf, Gallimard, 1977.

-----, *Rilke*, Paris, Points, 2006.

JOUBE Pierre Jean, *Dans les années profondes – Matière céleste – Proses*, Paris, NRF / Gallimard, 1995.

-----, *En miroir, Journal sans date*, Paris, Mercure de France, 1954.

-----, *Poésie – Mélodrame*, Paris, Mercure de France, 1964-1967.

MUNIER Roger, *Orphée – Cantate*, Paris, Editions Lettres Vives, Collection Terre de poésie, 1994.

-----, *Vision*, Paris, Editions Arfuyen, 2012.

NORGE, *Poésies, 1923-1988*, Paris, Nrf, Gallimard, 1990.

STUCKEL Muriel, *Eurydice désormais*, avec les œuvres de Pierre-Marie Brisson, Paris, Voix d'encre, 2011.

-----, *L'Insoupçonnée ou presque*, avec les peintures de Laurent Reynès, Paris, Voix d'encre, 2013.

SUPERVIELLE Jules, *Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, 1949.

VALERY Paul, *Œuvres*, I et II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, NRF, Gallimard, 1957.

2. Poésie germanophone

AUSLÄNDER Rose, *Ich höre das Herz des Oleanders, Gedichte, 1977-1979*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1984.

BACHMANN Ingeborg, *Sämtliche Erzählungen*, München, Piper Verlag, 2010.

-----, *Sämtliche Gedichte*, München, Piper Verlag, 2010.

-----, *Werke* – Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen, Piper & Co. Verlag, München Zürich 1978.

BENN Gottfried, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2006.

BROCH Hermann, *Gedichte*, Rhein-Verlag Zürich, 1953.

DOMIN Hilde, *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1987.

ENGELKE Gerrit, *Rhythmus des neuen Europa, Gedichte*, Jena, Eugen Dietrichs, 1929.

GOLL Yvan, *Œuvres I*, Paris, Editions Emile-Paul, 1968.

HAHN Ulla, *Herz über Kopf*, Deutsche Verlags Anstalt Stuttgart, 1981.

KUNERT Günter, *Schatten entziffern, Lyrik, Prosa, 1950-1994*, Leipzig, Reclam, 1995.

MECKEL Christoph, *Bei Lebzeiten zu singen, Gedichte*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag, 1967.

RILKE Rainer Maria, *Au fil de la vie*, traduction de Claude Porcell, Paris, Folio, Gallimard, 1993.

-----, *Auguste Rodin*, Frankfurt am Main, Insel Taschenbuch, 1955.

-----, *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, Leipzig, Insel Verlag, 1930.

-----, *Briefe aus Muzot, 1921 bis 1926*, Leipzig, Insel Verlag, 1935.

----- et Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel, 1899-1925*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1978.

-----, Boris Pasternak, Marina Tsvetaïeva, *Correspondance à trois*, traductions de Lily Denis, Philippe Jaccottet, Eve Malleret, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1983.

-----, *Correspondance*, traduction de Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, 1976.

-----, *Correspondance avec Marie de la Tour et Taxis*, traduction de Pierre Kolossowski, Paris, Albin Michel, 1960.

-----, *Chant éloigné*, édition bilingue, traduction de Jean-Yves Masson, Paris, Verdier, 2006.

-----, *Das grosse Lesebuch*, Herausgegeben von Michael Lentz, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2011.

-----, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, Reclam, 1997.

-----, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main, Insel Taschenbuch, 1986.

-----, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910), traduction de Maurice Betz, Paris, Editions du Seuil, Collection points, 1980.

-----, *Lettres à un jeune poète* suivies du *Poète et du jeune poète*, Paris, Gallimard-édition bilingue, 1993

-----, *Les Sonnets à Orphée*, Paris, Edition bilingue, Seuil, 1972, traduction d'Armel Guerne.

-----, *Notes sur la mélodie des choses*, édition bilingue, traduction de Bernard Pautrat, Paris, Editions Allia, 2010.

-----, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Edition publiée sous la direction de Gerald Stieg, avec la participation de Claude David pour les « Œuvres théâtrales ». Traduction par Rémy Colombat, Jean-Claude Crespy, Dominique Iehl, Rémy Lambrechts, Marc de Launay, Jean-Pierre Lefebvre, Jacques Legrand, Marc Petit et Maurice Regnaut, NRF Pléiade, Gallimard, Paris, 1997.

TRAKL Georg, *Poèmes I*, Traduction de Jacques Legrand, Paris, GF Flammarion, 2001

-----, *Poèmes II*, Traduction de Jacques Legrand, Paris, GF Flammarion, 1993.

-----, *Dichtungen und Briefe*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1987, 374 p.

WERFEL Franz, *Das Lyrische Werk*, Berlin, Fischer Verlag, 1967.

3. Poésie suédophone

BERGMAN Bo, *Valda skrifter, Dikter*, II, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1954.

ENCKELL Agneta, *Falla (Eurydike)*, Stockholm, Söderström & Co. Förlags, 1991.

LINDQVIST Ebba, citée par Margherita Midy, dans son article „Eurydike... och Orfeus“, dans *Horisont*, n°314, 1997, p. 83.

SÖDERGRAN Edith, *Brev*, Helsingfors, Svenska litteraturskapet i Finland, 1996.

-----, *Poèmes complets*, traduction de Régis Boyer, Paris, Editions Pierre Jean Oswald, 1973.

-----, *Samlade dikter*, Jakobstad, Wahlström & Widstrand, 1982.

-----, *The Poet who created herself – The Complete Letters of Edith Södergran to Hagar Olsson with Hagar Olsson's Commentary and the Complete Letters of Edith Södergran to Elmer Dikoniuss*, traduction de Silvester Mazzarella, Norvik Press, 2001.

SVENBRO Jesper, *Samisk Apollon och andra dikter*, Albert Bonniers förlag, 1993.

II. Lectures premières complémentaires

1. Littérature francophone

1.1. Anthologies

Anthologie de la poésie française du XXe siècle, édition de Michel Décaudin, tomes I et II, Paris, Gallimard, 2000.

HOCQUARD Emmanuel, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, POL, 1995.

1.2. Œuvres en français

BALLANCHE Pierre-Simon, *Orphée*, dans *Œuvres*, t. IV, Paris, Librairie de J. Barbezat, 1830.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librio, 1998.

-----, *Œuvres poétiques*, Nrf, Gallimard, 1976.

-----, *Petits poèmes en prose*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

BOBIN Christian, *L'Enchantement simple et autres textes*, Paris, Nrf, Gallimard, 2001.

BOILEAU Nicolas, *Œuvres poétiques*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1879.

DU BELLAY Joachim, *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Défense et Illustration de la Langue française*, Paris, Nrf, Gallimard, 1967.

-----, *La Deffense et lillustration de la langue françoise & L'Olive*,

BONNEFOY Yves, *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995.

-----, *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.

BANVILLE Théodore de, *Odes funambulesques*, Paris, Michel Levy frères éditions, 1859.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Folio, 1976.

CHATEAUBRIAND François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Honoré Champion, 2011.

CREMIEUX Henri, OFFENBACH Jacques, *Orphée aux Enfers opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux*, Paris, Michel Lévy, 1858.

DEON Michel, *Orphée aimait-il Eurydice ? Un tableau du Poussin*, Paris, Carré d'art, Séguier, 1996.

ELUARD Paul, *Œuvres complètes I et II*, Préface et chronologie de Lucien Scheler, Textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Nrf Gallimar, Coll. De la Pléiade, Paris, 1968.

FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, A.G. Nizet, 1966.

GUILLEVIC, *Art poétique*, précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, Paris, Nrf, Gallimard, 2001.

HUGO Victor, *Hernani*, Paris, Folio, 1995.

-----, *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, 1969.

-----, *Quatrevingt-treize*, Paris, Le Livre de poche classique, 2002.

LA BRUYERE Jean, *Les Caractères*, Paris, Folio, 1975.

LA FONTAINE Jean de, *Recueil de poésies chrétiennes et diverses : dédié à Monseigneur le prince de Conty*, 1671, p. 158, en ligne : <https://www.gallica.bnf.fr>.

LAFORGUE Jules, *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, 2000.

LAMARTINE Alphonse de, *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, Edition de Christian Croisille, Paris, Honoré Champion éditeur, 2009.

-----, *Œuvres complètes*, Bruxelles, Adolphe Wahlen, 1836.

LA ROCHEFOUCAULD François de, *Maximes*, dans *Œuvres*, Paris, Belin, 1820.

LOUIS-COMBET Claude, *Blesse, ronce noire*, Paris, Corti, 2004.

MACE Gérard, *Bois dormant et autres poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1988.

MALLARME Stéphane, *Divagations*, Genève, Editions Albert Skira, 1897.

-----, *Les Dieux antiques*, Paris, Rothschild éditeur, 1880.

-----, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945

MICHAUX Henri, *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la Magie, Ici, Poddema*, Paris, Nrf, Gallimard, 1967.

-----, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

NERVAL Gérard de, *Aurélia, Les Nuits d'octobre, Pandora, Promenades et souvenirs*, Paris, Folio, Gallimard, 2005.

-----, *Les Chimères, La Bohème galante, Petits châteaux de Bohême*, Paris, Nrf, Gallimard, 2005.

PONGE Francis, *Pièces*, Paris, Nrf, Gallimard, 1961.

-----, *La Petite Fabrique de Littérature*, Paris, Magnard, 1996.

QUENEAU Raymond, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947.

-----, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973.

QUIGNARD Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

-----, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.

-----, *Leçons de Solfège et de Piano*, Paris, Arléa, 2013.

RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Folio, 1999.

RONSARD Pierre de, *Œuvres complètes*, II, Paris, Nrf Gallimard, 1994.

-----, *Œuvres complètes*, XIV, Paris, Librairie Marcel Didier, 1949.

SARDE Michèle, *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Edition du Seuil, 1991.

SEMPRUN Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Folio, Gallimard, 1994.

TOURNIER Michel, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977.

VERHAEREN Emile, *Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires*, Paris, Nrf, Gallimard, 1982.

-----, *Les Villages illusoires*, Bruxelles, Editions Labor, 1985.

VERLAINE Paul, *Fêtes galantes, Romances sans paroles, Poèmes saturniens*, Paris, Nrf, Gallimard, 1973.

-----, *Fêtes galantes, La Bonne chanson, Romances sans paroles, Ecrits sur Rimbaud*, Paris, Garnier Flammarion, 1976.

-----, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992.

-----, *Poèmes saturniens, Fêtes galantes*, Paris, Librio, 1998.

-----, *Poèmes saturniens*, Paris, Honoré Champion, 2008.

VIAU Théophile de, *Œuvres poétiques, Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, Paris, Classiques Garnier, 2008.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Classiques Garnier, 2008.

ZOLA Emile, *Nana*, Paris, Le Livre de poche, 2003.

2. Littérature germanique

Anthologie bilingue de la poésie allemande, édition de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

CELAN Paul, *La Rose de personne*, édition bilingue, traduction de Martine Broda, Paris, Points, 2002.

-----, *Poèmes*, traduction de J.E. Jackson, suivi d'un essai sur la poésie de Paul Celan, Paris, José Corti, 2004.

-----, *Renverse du souffle*, édition bilingue, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Points, 2003.

-----, *Strette, Poèmes, suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*, traduction d'André du Boucher et Paul Celan, Paris, Mercure de France, 1971.

EICHENDORFF Joseph von, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1997.

HEGEL Georg Friedrich Wilhelm, *Esthétique*, traduction de Claude Khodoss, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

HEINE Heinrich, *Sämmtliche Werke, Dichtungen I*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1872.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand *Holzwege* (1949) par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvre poétique complète*, édition bilingue, traduction de François Garrigue, Paris, Editions de la Différence, 2005.

HOFFMANN Ernst T.A., *Contes fantastiques III*, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

HOFMANNSTHAL Hugo von, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2000.

-----, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, traduction de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Nrf, Gallimard, 1992.

KAFKA Franz, *Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1995.

LASKER-SCHÜLLER Else, *Werke und Briefe, Kritische Ausgabe, Gedichte*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *La Vision dionysiaque du monde*, Paris, Editions Allia, 2004, traduction de Lionel Duvoy pour *Die dionysische Weltanschauung*, Leipzig, le troisième annuaire des Amis des Archives Nietzsche, 1928.

NOVALIS, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

-----, *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux*, Paris, Nrf, Gallimard, 1975.

SCHILLER Friedrich, *Gedichte, Dramen*, Bd 1, München, Carl Hanser Verlag, 2006-2009.

3. Littérature latine

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

OVID, *Metamorphosen*, traduction en allemand de Michael von Albrecht, Stuttgart, Reclam, 1994.

VIRGILE, *Les Géorgiques*, édition bilingue, traduction d'Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

4. Littérature suédoise

Anthologie de la poésie suédoise, des stèles runiques à nos jours, édition de Jean-Clarence Lambert, Editions UNESCO, Somogy éditions d'art, 2000.

Il pleut des étoiles dans notre lit, Cinq poètes du Grand Nord, Inger Christensen, Pentti Holappa, Tomas Tranströmer, Jan Erik Vold, Sigurdur Palsson, édition d'André Velter, Paris, Nrf, Gallimard, 2012.

Trois poètes suédois, Katarina Frostenson, Ann Jäderlund, Göran Sonnevi, traduction de François-Noël Simoneau, Neuilly-Lès-Dijon, Editions du Murmure, 2011.

CARPELAN Bo, *Dehors*, traduction de Pierre Grouix, Paris, Editions Arfuyen, 2007.

ÖIJER Bruno, *Samlade dikter*, Bonnier, 2012.

TUNSTRÖM Göran, *Chants de jalousie*, traduction de Nancy Huston et Lena Grumbach, Paris, Actes Sud, 2007.

-----, *Le Buveur de lune*, traduction de Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Paris, Babel, 1997.

-----, *Le Voleur de Bible*, traduction de Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Paris, Babel, 1988.

-----, *Tjuven*, Bonnier pocket, 2000.

TRANSTRÖMER Tomas, *Baltiques, Œuvres complètes 1954-2004*, Paris, Nrf, Gallimard, 2004.

-----, *Samlade dikter och prosa 1954-2004*, Avesta, Bonnier Pocket, 2012.

5. Autres langues

ESPEDAL Tomas, *Marcher (ou l'art de mener une vie dérégulée et poétique)*, traduit du norvégien par Terje Sinding, Paris, Actes Sud, 2012.

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, traduction de Martine Schruoffeneger, Paris, Pocket, 1987.

Littérature secondaire

I. Ouvrages généraux

1. Usuels et dictionnaires

Trésor de la Langue Française Informatisé, disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/>

Azoria, dictionnaire franco-suédois, disponible sur : <http://azoria.com>

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 1993.

BLEHER Manfred, BLEHER Danielle, FUNKE Micheline, LOHR Geneviève, *Dictionnaire français-allemand, allemand-français*, Hachette-Langenscheidt, Berlin et Paris, 1997, 1664 p.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*, CHE à G, Paris, Seghers, 1973.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, 1718 p.

KUNKEL-RAZUM Kathrin, SCHOLZE-STUBENRECHT Werner et WERMKE Matthias (dir.), *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2007, 2016 p.

LAFFONT Robert et BOMPIANI Valentino, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, Littérature – Philosophie – Musique – Sciences*, V Oeu-Ru, Paris, Editions Robert Laffont, 1990.

MALMSTRÖM Sten, GYÖRKI Irène, SJÖGREN Peter, *Bonniers svenska ordbok*, Stockholm, Bonnier Alba, 1994.

MANGOLD Jacques, *Norstedts stora svensk-franska ordbok. Le grand dictionnaire suédois-français de Norstedts*, Stockholm, Norstedt, 2001.

MARTIN René (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris, Nathan, 1992.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 646 p.

SOULLIER Didier (dir.), *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 787 p.

2. Ouvrages généraux sur le mythe

2.1. Le mythe

Mythe et mythologie du nord ancien, dans *Europe*, 84, n°928-929, 2006.

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

AYGON Jean-Pierre, BONNET Corinne et NOACCO Cristina (dir.), *La Mythologie de l'antiquité à la modernité, appropriation – adaptation – détournement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes I-IV, Livres, textes, entretiens 1942-1961*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

-----, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

BERGERON Patrick et CARRIERE Marie, *Les Réécrivains, Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Bern, Peter Lang, 2011.

BOULOGNE Jacques (dir.), *Les Systèmes mythologiques – Travaux et recherches*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, 1997.

BOYER Régis, *Mythes et religions scandinaves*, Paris, Riveneuve éditions 2012.

BRICOUT Bernadette (dir.), *Le Regard d'Orphée – Les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Seuil, 2001.

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Éditions du Rocher, 2002.

-----, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.

-----, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

----- (dir.), *Mythes et Littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline et VADE Yves, *Pensée mythique et surréalisme*, Coll. Pleine Marge, n°7, Lachenal et Ritter, 1996.

DEMANZE Laurent, « Les possédés et les dépossédés », dans *Etudes françaises*, vol. 45, n°3, 2009.

DUBUISSON Daniel, *Mythologies du XXe siècle (Duméril, Lévi-Strauss, Eliade)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993.

DURAND Gilbert, *Structures anthropologiques de l'Imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

-----, *Champ de l'imaginaire*, ELLUG-Université Stendhal, Grenoble, 1996.

-----, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, 1979.

-----, *Introduction à la mythodologie*, Mythes et sociétés, Albin Michel, 1996.

-----, *Pas à pas mythocritique*, Paris, Ellug, coll. « Champs de l'imaginaire », 1996.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduction de Chantal Roux de Bézieux, Paris, Editions du Seuil, 1965.

EIDELDINGER Marc, *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983.

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

GREVE Claude DE, *Éléments de littérature comparée, II. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette, 1995.

HARWEG Roland, *Zeit in Mythos und Geschichte*, Berlin, LIT Verlag, 2009.

HATFIELD Henry, *Clashing Myths in German Literature, from Heine to Rilke*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

HUET-BRICHARD Marie-Catherine, *Littérature et mythe*, Hachette supérieur, 2001.

JASTAL Katarzyna, PALEJ Agnieszka, DABROWSKA Anna, MOSKATA Pawel (dir.), *Variable Konstanten, Mythen in der Literatur*, Dresden-Wroclaw, Neisse Verlag, 2011.

JUNG Carl Gustav et KERENYI Karoly Kerenyi (*Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001.

KOOPMANN Helmut (dir.), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1979.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le Mythe et le mythique*, Colloque de Cerisy, Albin Michel, 1987.

-----, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

MOOG-GRÜNEWALD Maria, *Mythenrezeption : die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler, 2008.

MORTIER Roland, *L'Originalité, Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Paris, Droz, 1982.

RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

RICHTER Mario, *La Crise du Logos et la quête du mythe. Baudelaire – Rimbaud – Cendrars – Apollinaire. Lecture de « L'Albatros », « Ma Bohème », « Le Cœur supplicié », « Aube », « Les Pâques à New York », « Le Musicien de Saint-Merry » (« les mordonnantes mérielles »), « La Victoire », traduit de l'italien par Jean-François Rodriguez, Langages, Editions de la Baconnière – Neuchâtel, 1976.*

SCHMIDT-HENKEL Gerhard, *Mythos und Dichtung, Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, Berlin, Verlag Gehlen, 1967.

SELLIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », dans *Littérature*, N°55, 1984.

SIGANOS André, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

SOLBACH Anja, *Seinsverstehen und Mythos, Untersuchungen zur Dichtung des späten Hölderlin und zu Heideggers Deutung*, München, Verlag Karl Alber Freiburg, 2008.

STEINWACHS Gisela, *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Berlin, Sammlung Luchterhand, 1971.

TROUSSON Raymond, « Servitude du créateur en face du mythe », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, N°20. pp. 85-98.

-----, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1974.

VION-DURY Juliette, *Le Retour – au principe de la création littéraire*, Paris, Garnier, 2009.

2.2. Le mythe d'Orphée

Les Métamorphoses d'Orphée, Editions Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Les Musées de la Ville de Strasbourg, Musée communal d'Ixelles, Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995.

ADONIS, *Le Regard d'Orphée*, Paris, Fayard, 2009.

ALGUIN Ingemar, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm, 1977.

BACKER Dorothy Zayatz, *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry. A Study of Pan and Orpheus*, Chapel Hill and London, 1986.

BARRERE Jean-Bertrand, *Le Regard d'Orphée ou l'échange poétique – Hugo – Baudelaire – Rimbaud – Apollinaire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977.

BEAGUE Annick, BOULOGNE Jacques, DEREMETZ Alain, TOULZE Françoise, *Les Visages d'Orphée*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

-----, *Faux-pas*, Paris, Gallimard, 1943.

-----, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BOULOUMIE Arlette (dir.), *Les Vivants et les morts – Littératures de l'entre-deux-mondes*, Ausas Editeurs – IMAGO, 2008.

BOYM Sveltana, *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, Mass, 1991.

BRUNEL Pierre (dir.), *Le Mythe d'Orphée au dix-neuvième et au vingtième siècle*, Paris, Revue de littérature comparée 292, n°4, 1999.

CATTAVI Georges, *Orphisme et prophétie chez les poètes français 1850-1950*, Paris, Plon, 1965.

CELLIER Léon, « Le Romantisme et le mythe d'Orphée », dans Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Année 1958, Volume 10, Numéro 1, p. 138 – 157.

CHRISTOPOULOS Menelaos, « The spell of Orpheus », dans Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens, Année 1991, Volume 6, Numéro 1, p. 205 – 222.

DAVIDSON Ellis H.R., *Gods and Myths of Northern Europe*, Harmondsworth, 1964.

DETIENNE Marcel, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Nrf / Gallimard, 1989.

DUMEZIL Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1995.

DURAND Gilbert, « Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

FRIEDMAN John B., *Orphée au Moyen-âge*, Editions Universitaires de Fribourg, 1999.

JACQUEMART Simonne et BROSSE Jacques, *Orphée ou l'initiation mystique*, Paris, Bayard éditions, 1998.

KNITTEL Eva-Maria, *Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen*, Münster, Lit Verlag, 1996.

KUSHNER Eva, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, AG Nizet, 1961.

MCGAHEYS Robert, *The Orphic Moment. Schaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche and Mallarmé*, Albany, 1994.

MEHL Edouard, « Le complexe d'Orphée », sur le site de Fabula : www.fabula.org/colloques/document83.php

HASSAN Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, 1971.

KOSINSKI Dorothy, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Ann Arbor, Mich, 1989.

MALMBERG Lena, *Från Orfeus till Eurydike*, Lund, Juristförlaget, 1999.

MASARACCHIA Agostino, *Orfeo e l'Orfismo*, atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia 1985-1991), a cura di Agostino Masaracchia, Gruppo Editoriale inter nazionale – Roma, 1993.

MEHL Edouard, « Le Complexe d'Orphée », disponible sur le site de Fabula : www.fabula.org/colloques/document83.php

MUNDT-ESPIN Christine, *Blick auf Orpheus – 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen, A. Francke Verlag, 2003.

PLATE Liedeke, « Orphée, le regard et la voie : pour une analyse narratologique de la réécriture des mythes », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

RIESZ János, « "Orphée Noir" – "Schwarzer Orpheus" – "Black Orpheus" : Quand les marges se mettent en marche vers un centre commun », dans *Revue de littérature comparée*, 2005/2 (n° 314), disponible sur http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RLC_314_0161

SEGAL Charles, *Orpheus, the Myth of the Poet*, Baltimore, 1989.

STORCH Wolfgang (dir.), *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Stuttgart, Reclam, 2010, 290 p.

STRAUSS Walter, *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Cambridge, Mass, 1971.

SVENBRO Jesper, « "Ton luth, à quoi bon ?" La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque », dans *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 7, n°1-2, 1992.

WIETHEGE Katrin, *Jede Metapher ein kleiner Mythos – Studien zum Verhältnis von Mythos und moderner Metaphorik in frühexpressionistischer Lyrik*, New York, Waxmann Münster, 1992.

WROE Ann, *Orpheus, The Song of Life*, New York, The Overlook Press, 2011, 262 p.

ZENCK Claudia (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart - Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg*, Sommersemester 2003.

ZIEGER Klaus, „Mythos und Dichtung“, dans *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1965.

3. Ouvrages généraux sur la poésie

3.1. Généralités sur le poème et la poésie

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, 218 p.

FRONTIER, *La Poésie*, Paris, Belin, 1992, 523 p.

GENDRE André, *Evolution du sonnet français*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

KEMP Friedhelm, *Das europäische Sonett*, Band II, München, Wallstein Verlag, 2002.

LAVELLE Louis, *La Parole et l'écriture*, Paris, Editions du Félin, 2005, 222 p.

MIDAL Fabrice, *Pourquoi la poésie ?*, Paris, Pocket, 2010, 249 p.

MÖNCH Walter, *Das Sonett-Gestalt und Geschichte*, Heidelberg, F.H. Kerle Verlag, 1955.

MURAT Michel, *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008.

SCHINDELBACK Dirk, *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1987.

SELBMANN Rolf, *Dichterbreuf, Zum Selbstverständnis des Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

3.2. Le lyrisme

ANDERSSON Benedikte, *L'Invention lyrique, Visages d'auteur, figures du poète et voix lyrique chez Ronsard*, Paris, Honoré Champion, 2011.

BRODA Martine, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », dans *Littérature*, N°104, 1996.

DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

MAULPOIX Jean-Michel, *La Voix d'Orphée – Essai sur le lyrisme*, Paris, José Corti, 1989.

-----, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, 380 p.

RABATE Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, Les Essais, 1999.

TOMICHE Anne, *Métamorphoses du lyrisme, Philomène, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Editions classiques Garnier, 2010.

3.3. Musique, son et poésie

ANDREANI Eveline, « La Musique et les mots », dans *Romantisme*, 1972, n°5. pp. 37-51.

BACKES Jean-Louis, COSTE Claude, PISTONE Danièle, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

BACKES Jean-Louis, *Musique et littérature*, Paris, PUF, 1994.

BELLAS Jacqueline, « "Orphée" au XIXe et au XXe siècles : interférences littéraires et musicales », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 1970, Volume 22, Numéro 1, p. 229 – 246.

BIRNBACHER Dieter, « Wittgenstein et la musique », dans *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 98, N°3, 2000. pp.572-588.

BONNEFOY Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Gallilée, 2007.

BORDAS Eric, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », dans *La Virtuosité*, 2005.

BRUNEL Pierre, *Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997.

BUTOR Michel, *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982.

CORNUT Guy, *La Voix*, Paris, PUF, 2009.

DELECROIX Vincent, *Chanter – reprendre la parole*, Flammarion, 2012.

-----, *Petite bibliothèque du chanteur*, Paris, Flammarion, Champs classiques, 2012.

DESGRAUPES Hélène, « Les poètes symbolistes et la musique : de Verlaine à Blok », in <http://catalogue.ircam.fr/hotes/snm/ITPR19DESG.html>

DETHURENS Pascal (dir.), *Musique et littérature au XXème siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

FINCK Michèle, « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », *Vox Poetica*, 15.12.2008, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html>

-----, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, Paris, Champion, 2004.

FERNEYHOUGH Brian, « Entretien – La musique traitée comme un langage », in *Revue des deux mondes*, décembre 2007.

GIER Albert et GRUBER Gerold W. (dir.), *Musik und Literatur*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, 1995.

GRIBENSKI Michel, « Littérature et musique », *Labyrinthe* [En ligne], 19 | 2004 (3), mis en ligne le 19 juin 2008, disponible sur : <http://labyrinthe.revues.org/246>

LAMBERT Alain, « Première suite sur *La Haine de la musique* de Pascal Quignard en continuant de relire Rousseau. », publié sur internet en 2004, disponible sur : http://www.musicologie.org/publiem/lambert_permiere_suite.html

MAULPOIX Jean-Michel, *La Musique inconnue*, Paris, Editions Corti, 2013, 119 p.

PARRET Herman, « Kant sur la musique », dans *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, Tome 95, N°1, 1997. pp. 24-43.

QUIGNARD Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

RABATE Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999.

REMY Pierre-Jean, « *De la littérature dans la musique* », dans *Littérature et musique, Revue de la Bibliothèque nationale de France* n°3, octobre 1999.

VAUCHAUD Pauline , « Pascal Quignard : tours et détours d'une haine », *Recherches & Travaux* [En ligne], 78 | 2011, mis en ligne le 15 novembre 2012, disponible sur : <http://recherchestravaux.revues.org/444>

3.4. Le silence et l'écoute

ARFOUILLOUX Sébastien, *Le Silence d'or des surréalistes*, Paris, Editions Aedam Musicae, 2013.

-----, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique*, Paris, Fayard, 2009.

BOUE Rachel, *L'Eloquence du silence : Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, Paris, L'Harmattan, 2009.

COHEN-LEVINAS Danielle, *La Voix au-delà du chant: Une fenêtre aux ombres*, Paris, Vrin, 2006.

LIEBERT Adeline, « Gérard Macé et son lecteur : un compagnonnage orienté », *Etudes littéraires*, vol. 41, n°2, 2010.

LUHMANN Niklas, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a. M., 1989.

MARA-BRUNEL Aline et COGARD Karl (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002.

NIBBRIG Christiaan H., *Rhetorik des Schweigen*, Frankfurt a. M., 1981.

QUILLIER Patrick, « Entre bruit et silence : Yves Bonnefoy, Maître de Chapelle ? (esquisses acroamatiques) », dans *Littérature*, n°127, 2002. L'oreille, La Voix, pp. 3-18.

RASSAM Joseph, *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

RESCHKA Katherina, *Stille : Stimme. Zum Moment des Schweigens*, Siegen, 2008.

-----, *Zwischen Stille und Stimme. Zur Figur der Schweigsamen*, Frankfurt a. M., 2012.

SMEDT Marc DE, *Eloge du silence*, Paris, Albin Michel, 1989.

STEINER George, *Le Silence des livres*, Paris, Arléa, 2007.

-----, *Langage et silence*, Paris, Ed. Seuil, 1969.

SCHNYDER Peter et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

TENNE Muriel, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 1994.

VOELLMY Jean, *Aspects du silence dans la poésie moderne – Une étude sur Verlaine, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Claudel, René Char et Francis Ponge*, Imprimerie Otto Altorfer and Co. Zurich, 1952.

4. Ouvrages d'histoire littéraire

4.1. Ouvrages généraux

CLAUDON Francis, *Les Grands Mouvements littéraires européens*, Paris, Armand Colin, 2008.

HÄGG Göran, *Den svenska litteraturhistorien*, Stockholm, Wahlström och Widstrand, 1996.

ROTHMANN Kurt, *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, Reclam, 2009, 542 p.

4.2. Histoire littéraire avant 1800

ANDERSON Walter (dir.), *Why Horace? A collection of interpretation*, Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, 1999.

DEMERSON Guy, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972.

GAILLARD Jacques, *Approche de la littérature latine. Des origines à Apulée*, Paris, Armand Colin, 2005.

HELGESON James, *Harmonie divine et subjectivité poétique chez Maurice Scève*, Genève, Droz, 2001.

LOPEZ Denis, « La Maison de Sylvie de Théophile de Viau », dans *Les Mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

MARTIN René et GAILLARD Jacques, *Les Genres littéraires à Rome*, Paris, Nathan, 1990.

MOULINIER Louis, *Orphée et l'orphisme à la période classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, 128p.

RIFFATERRE Michel, *L'Orphisme dans la poésie romantique – Thèmes et style surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970.

SABA Guido, « La Poétique de Théophile de Viau », dans *French Literature Series*, vol. XVIII, 1991.

SEZNEC Jean, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Traditions and its place in Renaissance Humanism and Art*, New York, 1953.

VAJDA György (dir.), *Le Tournant du siècle des Lumières 1760-1820*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2009.

4.3. Histoire littéraire après 1800

ABASTADO Claude, « Doctrine symboliste du langage poétique », dans *Romantisme*, 1979, n°25-26. pp. 75-106.

BARNER Wilfried (dir.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München, C-H. Beck, 2006.

BENICHOU Paul, *Romantismes français I et II*, Paris, Gallimard, 2004.

-----, *Les Mages romantiques*, Paris, Nrf Gallimard, 1988.

BISHOP Paul, *Reading Goethe at midlife, Ancient Wisdom, German Classicism, and Jung*, New Orleans, Spring Journal Books, 2011.

CELLIER Léon, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, SEDES, 1971.
(chapitre « Le Romantisme et le mythe d'Orphée »)

CLAUDON Francis, *La Musique des romantiques*, Paris, PUF, 1992.

CORBELLARI Alain, « Orgues et pianos : le sacré et le profane dans la poésie de Jules Laforgue », dns *Romantisme*, XXX, 107, 2000.

DECOTTIGNIES Jean, *L'Invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.

DUCORNET Guy, *Surréalisme et Athéisme* – « A la niche les glapisseurs de dieu ! », Paris, Ginkgo éditeur, 2007.

GALAND René, *Canevas – Etudes sur la poésie française de Baudelaire à L'OULIPO*, Paris, José Corti, 1986.

GOCKEL Hans, *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1981.

GODE Maurice, *L'Expressionisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

GROJNOWSKI Daniel, « Laforgue fumiste : l'esprit de cabaret », dans *Romantisme*, 1989, n°64.

GROUIX Pierre, *Le Surréalisme*, Paris, Ellipses, 2002.

HESELHAUS Clemens, *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Düsseldorf, August Bagel, 1961.

HUBER Dietmar, *Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*, Meisenheim am Glan, Anton Hain Verlag, 1979.

KILLY Walter, *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1984.

KOPP Robert, « Baudelaire entre Banville et Leconte de Lisle », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1998, N°50.

LABARTHE Patrick, « La dialectique de l'ancien et du moderne dans l'œuvre de Baudelaire », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, mars 1997.

-----, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

MAILLARD-CHARY Claude, *Paul Eluard et le thème de l'oiseau : la phénixologie du grain d'aile*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MARCHAL Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

MICHAUD Guy, « Symbolique et symbolisme » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, N°6.

MILNER Max, « Hugo Friedrich, Structures de la poésie moderne », *Romantisme*, Année 1977, Volume 7, Numéro 16.

MARIX-SPIRE Thérèse, *Les Romantiques et la musique, le cas de George Sand*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1954.

MÜHLER Robert, *Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. Und 20. Jahrhunderts*, Wien, Herold, 1951.

RAABE Paul (dir.), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, Münschen, 1965.

ROBIC Myriam, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2010.

THOUARD Denis, « Friedrich Schlegel, entre histoire de la poésie et critique de la philosophie », dans *Littérature*, n°120, 2000.

TIBI Laurence, *La Lyre désenchanté*, Paris, Champion, 2003.

5. Le charme d'Orphée

5.1. Chanter et enchanter

COLLOBERT Catherine, « Enchantement et plaisir poétiques chez Homère », dans *AISTHE*, n° 5, 2010.

EDWARDS Michael, *De l'Émerveillement*, Paris, Fayard, 2008.

JOURDAN Fabienne, « Orphée, sorcier ou mage ? », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 01 mars 2011, disponible sur : <http://rhr.revues.org/5773>

VADE Yves, *L'Enchantement littéraire, Ecriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Nrf / Gallimard, 1990.

5.2. Désenchanter

Action poétique 133/134, Levallois-Perret, hiver 1993/1994.

Etats généraux de la Poésie, Marseille, Archives, 1993.

BENICHOU Paul, *L'Ecole du désenchantement*, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier, Paris, Gallimard, 1992.

CHARNET Yves, « Malaise dans la poésie : un état des lieux », dans *Littérature*, n°110, 1998, pp. 13-21.

COLLIOT-THELENE Catherine, « Rationalisation et désenchantement du monde : problèmes d'interprétation de la sociologie des religions de Max Weber », dans *Archives des sciences sociales des religions*, N. 89, 1995. pp. 61-81.

DEMANZE Laurent, « Les possédés et les dépossédés », dans *Etudes françaises*, vol. 45, n°3, 2009.

GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1999.

GUTHKE Karl S., *Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1971.

ISAMBERT François-André, « Le "Désenchantement" du monde : non sens ou renouveau du sens », dans *Archives des sciences sociales des religions*, N. 61/1, 1986. pp. 83-103.

PINSON Jean-Claude , « De l'athéisme poétique aujourd'hui », *Noesis* [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, disponible sur : <http://noesis.revues.org/34>

SARRAUTE Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Folio, 1956, 151 p.

TAYLOR Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, Québec, Editions Bellarmin, 1992.

TOSEL André , « Philosophie et poésie au xx^e siècle », *Noesis* [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 29 mai 2013. URL : <http://noesis.revues.org/21>

VADE Yves (dir.), *Ce que modernité veut dire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.

6. Ouvrage sur Eurydice et les femmes poètes

BOUWER Karen, « Le Châtiment d'Orphée d'Andrée Christensen : Eurydice rachetée ? », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

DUBY Georges et PERROT Michèle, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991.

EYMARD Julien, *Ophélie ou le narcissisme au féminin – étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Lettres modernes, 1977.

GODI-TKATCHOUK Patricia, *Voi(es)x de l'autre – Poètes femmes XIXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

JARDIN Alice A., *Gynesis, Configurations of Woman and Modernity*, London, 1985.

HYVARD Jeanne, « A bord d'Orphée dans le regret d'Eurydice », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

MONTEFIORE Jan, *Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity in Women's writing*, London and California, 1987.

SCHUSCHENG Dorothe, *Arbeit am Mythos Frau – Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmann, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggars*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1987.

WESTERHOFF Dominique (dir.), *Mnémosynes – La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Genève, Editions Georg, 2008.

ZUPANIC Metka, « Orphée et Eurydice : mythes en mutation », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

7. Traduction

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, traduction de J. Lacoste, Cerf, 1989.

BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

BONNEFOY Yves, « La traduction de la poésie », dans le *Bulletin d'information des traducteurs littéraires de la France*, janvier 1976, n°7.

ETKIND Efim, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, traduction de Wladimir Troubetzkoy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

GODARD Barbara, « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le "virage éthique" en traduction », dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 14, n° 2, 2001.

MESCHONNIC Henri, *Poétiques de la traduction*, dans *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973.

MOUNIN Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

STEINER George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, traduction de Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1998.

VENUTI Lawrence, *The Translator's invisibility*, New York, Taylor & Francis, 1995.

8. Varia

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1956.

BOREL Jacques, *Poésie et nostalgie*, Paris, Berger-Levrault, 1979.

BRAUDEL Fernand, *Méditerranée : histoire et espace*, Paris, Flammarion, 1985.

CALVINO Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, 1995.

CLAUDON Francis, *La Modernité mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006.

DELAPORTE Vincent, *Du Merveilleux dans la littérature française*, Genève, Slatkine, 1968.

DETHURENS Pascal, *De l'Europe en littérature : création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Genève, Droz, 2002.

DETHURENS Pascal et BONNEROT Olivier (dir.), *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée.* », Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

GONORD Alban, *Le Temps*, Paris, GF Flammarion, 2001, 250 p.

JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

MERCANTON Jacques, *Ceux qu'on croit sur parole – Essai sur la littérature européenne* Tome II, Edité et annoté par Yves Bridel, Lausanne, Editions de l'Aire, 1985.

PAGEAUX Daniel-Henri, *La lyre d'Amphion: de Thèbes à La Havane : pour une poétique sans frontières*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

PRIGOGINE Ilya et STENGERS Isabelle, *Entre le temps et l'éternité*, Paris, Librairie Arhème Fayard, 1988.

POLASTRON Lucien, *Livres en feu: histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Editions Denoël, 2004.

RICHARD Lionel, *Le Nazisme et la culture*, Paris, Editions Complexe, 2006.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Folio essais, 1948.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *L'Imaginaire nordique. Représentations de l'âme scandinave (1870-1920)*, Paris, L'Improviste, 2005.

WRIGHT Gordon, *L'Europe en guerre, 1939-1945*, Paris, Colin, 1971.

II. Bibliographie secondaire par auteur

1. Auteurs du corpus

1.1 Domaine germanophone

A. Ingeborg Bachmann

Ingeborg Bachmann, dans *Europe*, 81, n°892-893, Paris, 2003.

Dossier Ingeborg Bachmann, par Françoise Rétif, Poezibao, mars 2010/1, disponible sur : poezibao.typepad.com/files/rétif-françoise-dossier-ingeborg-bachmann.pdf

BETZ Otto, „... Wie Orpheus weiß ich auf der Seite des Todes das Leben“, *Die Unterweltreise in der zeitgenössischen Lyrik*“, dans Markwart Herzog (dir.), *Höllen-Fahrten: Geschichte und Aktualität eines Mythos*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 2006.

RETIF Françoise, « Le retour des Enfers, Ingeborg Bachmann en quête d’une autre écriture », dans *Austriaca* n°43 : Ingeborg Bachmann.

-----, *Ingeborg Bachmann*, Paris, Belin, 2008.

B. Gottfried Benn

HUBER-THOMA Erich, *Die triadische Struktur in der Lyrik Gottfried Benns*, Würzburg, 1983.

KARCHER Simon, *Sachlichkeit und elegischer Ton*, Würzburg, Königshausen und Neumann Verlag, 2006.

GROSSE Ernst Ulrich, „Strukturelle Semantik im Deutschunterricht, mit einem Analysebeispiel: Gottfried Benn „Orphische Zellen“, dans *Der Deutschunterricht* 27, 1975.

RIDLEY Hugh, « Gottfried Benn’s Orpheus’ Death », dans *Classics Ireland*, vol. 3, Theresa Urbainczyk (dir.), Dublin, 1996.

TRAVERS Martin, *The Poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*, Bern, Peter Lang, 2007.

C. Yvan Goll

MÜLLER Joachim, *Yvan Goll im deutschen Expressionismus*, Berlin, 1962.

PROFIT Vera Profit, *Death and the Poet, Interpretation of Ivan Golls late poetry*, Bern, Peter Lang, 1977.

ROBERTSON Eric et VILAIN Robert, *Yvan Goll – Claire Goll, Texts and Contexts*, London, Publications of the institute of Germanic Studies, 1997.

ROLLAND Romain, *L'Âme enchantée*, Paris, Albin Michel, 1950.

SCHWANDT Erhard, „Mythische Selbstdarstellung in der Lyrik Yvan Golls“, dans *Colloquia Germanica*, 1970.

VILAIN Robert et CHEW Kurt, *Yvan Goll – Claire Goll, Texts and Contexts*, Amsterdam et Athènes, Rodopi, 1997.

D. Günter Kunert

HOFACKER Erik, “Günter Kunert’s Orpheus Cycle: In Support of the Integrity of the Poet”, dans *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 30, 1976, p. 110-127.

KAHN Lisa, „Orpheus in the east Günter Kunert’s Orpheus cycle”, dans *Modern Language Quarterly*, vol. 38, March 1977, p. 78-96.

RUMOLD Rainer, „Zur kulturpolitischen und sprachlichen Problematik des „schwarzen“ Lehrgedichts Günter Kunerts“, dans *Monatshefte für deutsche Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Madison, Heft 4, 1976, p. 425-435.

STEIN Agnes, “Günter Kunert, a contemporary German Consciousness: A Study of his poetry and Poetics”, dans *Modern Languages Studies*, Amherst, Heft1, 1983, p. 67-76.

E. Rainer Maria Rilke

ANGELLOZ Jean-François, « Rilke, traducteur de Valéry », dans les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°8, 1956, p. 107-112.

AULICH Johanna, *Orphische Weltanschauung der Antike und ihr Erbe bei den Dichtern Nietzsche, Hölderlin, Novalis und Rilke*, Frankfurt am Main, Lang, 1998.

BARBOTIN Frédéric, *Le Silence dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002.

BASSERMANN Dieter, *Der späte Rilke*, München, Leibniz Verlag, 1947.

BAUER Edda (dir.), *Rilke-Studien : Zu Werk und Wirkungsgeschichte*, Berlin, Editions Aufbau, 1976.

BESSIERE Jean et PAGEAUX Daniel-Henri (dir.), *Le Roman du poète, Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Honoré Champion éditeur, 1995.

BRITTNACHER Hans Richard, POROMBKA et STRÖMER Fabian, *Poetik der Krise – Rilkes Rettung der Dinge in den „Weltinnenraum“*, Königshausen und Neumann, 2000.

DEDEYAN Charles, *Rilke et la France*, Paris, Sedes, 1961.

FINCK Michèle, « 'Intention' et 'Intonation' : pour une audition du 'sonnet à Orphée I, 3 de Rilke », dans *Poésie et philosophie*, P. Thibaud et J.C. Pinson (dir.), CIPM, Farrago, 2000.

-----, « L'Ecoute et la musique dans la conscience de soi de la poésie rilkéenne : pour une audition des *Sonnets à Orphée* (I, 1, 3 et 26) », dans *La Conscience de soi de la poésie*, Yves Bonnefoy (dir.), Paris, éditions du Seuil, 2008.

-----, « *Son et vocation dans les cahiers de Malte Laurids Brigge* », dans *Le roman du poète : Rilke, Joyce, Cendrars*. Paris, 1995.

FREEDMAN Ralph, *Rainer Maria Rilke, Der junge Dichter 1875-1906*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2001.

GEROK-REITER Anette, *Wirk und Wandlung – Komposition und Poetik in Rilkes „Sonette an Orpheus“*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1996.

GOLDSCHITH Ulrich, SCHNEIDER Thomas, COLEMAN Samuel, *Rainer Maria Rilke, A verse concordance to his complete lyrical poetry – I The German Poems, including the lyrical playsets*, Leeds, W.S. Maney and Son LTD, 1980.

HELL Victor, *Rainer Maria Rilke, existence humaine et poésie orphique*, Paris, Plon, 1965.

KAPPES Michel, *Roman et mythes : Rilke, Bachmann, Plath*, Paris, L'Harmattan, 2005.

KELLENTNER Sigrid, *Das Sonett bei Rilke*, New Yorker Studien zur Neueren deutschen Literaturgeschichte, Peter Lanf, Bern, 1982.

LEISI Ernst, *Rilkes Sonetten an Orpheus – Interpretation, Kommentar, Glossar*, Gunter Narr Tübingen, 1987.

LE RIDER JACQUES, « *Le Narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke* », dans *Europe* n°719, Paris, Mars 1989.

KLEIN Christian (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Ecriture romanesque et modernité*, Paris, Elsevier Masson, Collection U, 1997.

MALKANI Fabrice, « Le Pouvoir de la musique selon Rilke », dans *Germanica*, n°36, Lille, 2012, disponible sur : <http://www.germanica.revues.org/1510>.

MATTEI Jean-François, « L'Oouvert chez Rilke et Heidegger », dans *Noesis*, n°7, 2004, disponible sur : <http://www.noesis.revues.org/28>.

MÜLLER Wolfgang, *Rainer Maria Rilkes „Neues Gedichte“, Vielfältigkeit eines Gedichttypus*, Meisenheim am Glan, Hain, 1971.

PITROU Robert, *Rainer Maria Rilke, les thèmes principaux de son œuvre*, Paris, Albin Michel, 1938.

POR Peter, *Die Orphische Figur – Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten“*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1997.

RIVARD Yvon, « Malte ou la découverte de l'écriture », in *Liberté*, vol. 24, n°5, 1982.

SPENLE Jean-Edouard, *Les grands Maîtres de l'Humanisme européen – essai*, Paris, Corrêa, 1952.

WINKELVOSS Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand de la Sorbonne nouvelle, 2004.

F. Georg Trakl

COLOMBAT Rémy, *Rimbaud, Heym, Trakl – Essais de description comparée*, Berne, Peter Land, 1987.

COUTURE Jean et REID Malcolm, *Georg Trakl et la traduction de sa poésie comme enrichissement de la langue française*, Québec, J.C., 1997.

CSURI Karoly, *Georg Trakl und die literarische Moderne*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2009.

FINCK Adrien, *Georg Trakl – Essai d’interprétation*, thèse présentée devant l’université de Strasbourg II le 24 novembre 1973, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974.

HÖLLERER Walter, "Georg Trakl: Trübsinn", dans Benno von Wiese (dir.), *Die Deutsche Lyrik*, II, Düsseldorf, 1962.

KLETTENHAMMER Singlind, *Georg Trakl in Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit – Kontext und Rezeption*, Innsbruck, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanische Reihe Band 42, 1990.

STEINKAMP Hildegard, *Die Gedichte Georg Trakl. Vom Landschaftscode zur Mythopoesie*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988.

VINCENT Gérard, *Sous le soleil noir du temps – Trakl, Mandelstam, Celan*, Lausanne, Editions l’Age d’homme, 1991.

WEICHSELBAUM Hans, *Georg Trakl, Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1994.

WILLAMS Eric, *The Dark Flutes of Fall – Critical Essays on Georg Trakl*, Colombia USA, 1991.

1.2. Domaine français

A. Guillaume Apollinaire

Que Vlo-Ve?, Série 1, n° 28 avril 1981.

BOISSON Madeleine, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Paris, A.- G. Nizet, 1989.

-----, « Orphée et anti-Orphée dans l’œuvre d’Apollinaire », dans *Guillaume Apollinaire 9, Autour de l’inspiration allemande et du lied*, études et informations réunies par Michel Décaudin, La Revue des Lettres Modernes, n°249-253, 1970.

BRUNEL Patrick, « Poulenc, Apollinaire, Eluard : « croire aux mots qui s'envolent » », dans *Musique et littérature au XXème siècle*, Actes du colloque des 28 et 29 mai 1997, textes réunis par P.Dethurens, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

BRUNEL Pierre, *Apollinaire entre deux mondes – Le contrepoint mythique dans Alcools – Mythocritique II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BURGOS Jean, « Apollinaire et le retour au mythe », dans *Bibliothèque Guillaume Apollinaire 5, du monde européen à l'univers des mythes – Actes du colloque de Stavelot 1968*, études et informations réunies par Michel Décaudin, Lettres Modernes, n°805-811, 1970.

DECAUDIN Michel (dir.), *Apollinaire et la musique – Actes du Colloque de Stavelot – Journées Apollinaire – Stavelot*, éditions « *Les Amis de Guillaume Apollinaire* », ASLB, Stavelot, 1967.

-----, *Apollinaire inventeur de langages – Actes du Colloque de Stavelot (1970)*, Paris, Lettres modernes Minard, 1973.

-----, « Guillaume Apollinaire 17, Expérience et imagination de l'amour », dans *La Revue des Lettres Modernes*, n°805-811, 1987.

-----, « Deux aspects du mythe orphique au XXe siècle : Apollinaire, Cocteau », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 1970, Volume 22, Numéro 1.

GOJARD Jacqueline, « De la lisibilité d'Alcools », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 1995, Volume 47, Numéro 1.

GOODISMAN-CORNELIUS Nathalie, « L'Analyse sémiotique de la mythologie dans « Clair de lune » d'Apollinaire », dans *Les Systèmes mythologiques* (dir. J.Boulogne), Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

GROJNOWSKI Daniel, « Apollinaire-Orphée : Sur la poétique d'Alcools », dans *Romantisme*, Année 1981, Volume 11, Numéro 33.

HICKEN Adrian, *Apollinaire, cubism and orphism*, Burlington, Ashgate, 2002.

LENTENGRE Marie-Louise, *Apollinaire, le nouveau lyrisme*, Paris, J.-M. Place, 1996.

-----, « Permanence d'Orphée. L'unité du « nouveau lyrisme » apollinarien », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 1995, Volume 47, Numéro 1.

TSAKIROGLOU Maria, *Présence d'Ovide dans les lettres et les arts en France au vingtième siècle*, Thèse, Strasbourg, 2004.

WITTENBERG Hubert, « L'Amour dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* », dans *Guillaume Apollinaire* 17, *Expérience et imagination de l'amour*, études et informations réunies par Michel Décaudin, dans *La Revue des Lettres Modernes*, n°805-811, 1987.

B. Louis Aragon

GÜRSEL Nedim, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon – De la révolte dadaïste au « Monde réel »*, Paris, L'Harmattan, 1997.

MEYER Michel, *commente Le Paysan de Paris*, Paris, Folio, 2001.

PIEGAY-GROS Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Paris, Editions Sédes, 1997.

C. André Breton

EIDELDINGER Marc, « André Breton et le mythe de l'âge d'or », dans *Mélusine VII, L'Âge d'or – l'Âge d'homme*, Paris, L'Âge d'homme, 1985.

LAPACHERIE Jean-Gérard, « Un "topos" de la pensée du XVIIIe siècle dans les textes "théoriques" d'André Breton », dans *Mélusine VII, L'Âge d'or – l'Âge d'homme*, Paris, L'Âge d'homme, 1985.

LAVERGNE Philippe, *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti, 1985.

D. Jean Cocteau

BOURDIN Monique, *Jean Cocteau 4. Poésie critique et critique de la poésie*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2003.

KIHM Jean-Jacques et DECAUDIN Michel, *Cocteau et les mythes*, Paris, Lettres Modernes, 1972.

MOURGUE Gérard, *Cocteau*, Paris, Editions Universitaires, 1990.

PAGE Dwight, "The Christian mystique of Jean Cocteau's *Orphée*", in *Religion and French Literature*, 1998.

RAMIREZ Francis, « Cocteau et le mythe », *Labyrinthe*, 1, 1998, mis en ligne le 14 février 2005, disponible sur : <http://labyrinthe.revues.org/338>

SCHIFANO Laurence, "*Orphée*" de Cocteau, Neuilly, Atlande, 2002.

E. Robert Desnos

DEMARBAIX Margot, « L'Art poétique de Robert Desnos : figures érotiques, figures poétiques », 2008, disponible sur : <https://www.fabula.org/colloques/document1063.php>

DUMAS Claire (dir.), « *Moi qui suis Robert Desnos* », *Permanence d'une voix*, Paris, José Corti, 1987.

FLIEDER Laurent (dir.), *Poétiques de Robert Desnos*, Paris, Payot, 1996.

POHL Reinhard, *Die Metamorphosen des negativen Helde: Imagination und Mythologie im Werk von Robert Desnos*, Hamburg, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, 1977.

F. Pierre Emmanuel

BOSQUET Alain, *Pierre Emmanuel*, Paris, Seghers, 1959.

CONSTANT Anne-Sophie (dir.), *Pierre Emmanuel : le poète, les poètes : Hölderlin, Garcia Lorca, Pierre Jean Jouve, Saint-John Perse, Patrice de La Tour du Pin, Claude Vigée*, Lausanne, L'Age d'homme, 2012.

JORDENS Camille, *Pierre Emmanuel : introduction générale à l'œuvre*, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, 1981.

-----, *Pierre Emmanuel : poète cosmologique*, Leuven, Katholieke Universiteit Leuven, 1981.

GRÜNBERG-BOURLAS Irène, *Pierre Emmanuel ou la matière spirituelle*, Paris, Publibook, 2004.

O'NEIL Mary Ann, *From Babel to Pentecost: The Poetry of Pierre Emmanuel*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2012.

G. Philippe Jaccottet

BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Lectures de Philippe Jaccottet « Qui chante là quand toute voix se tait ? »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

DUMAS Marie-Claire, LACAUX André, PACHET Pierre, POUILLOUX Jean-Yves et SANDRAS Michel, *La Poésie de Philippe Jaccottet*, Paris, Editions Slatkine, 1986.

ELIE Maurice, « Ethique et poétique de Philippe Jaccottet », dans *Noesis*, n°7, 2004, disponible sur <https://www.noesis.revues.org/25>.

JOSSUA Jean-Pierre, *Figures présentes, figures absentes*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MATHIEU Jean-Claude, *Philippe Jaccottet : l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003.

NEE Patrick, *Philippe Jaccottet à la lumière d'ici*, Paris, Hermann, 2008.

H. Pierre-Jean Jouve

Pierre Jean Jouve, dans *Europe*, n° 907-908, novembre-décembre 2004.

BONHOMME Béatrice, *Pierre-Jean Jouve – La Quête intérieure, biographie*, Paris, Edition Aden, 2008.

BONHOMME Béatrice et MASSON Jean-Yves (dir.), *Jouve, poète européen*, Cahiers Pierre Jean Jouve, n°1, 2009.

BONNEFOY Yves, « En miroir », *Les Lettres Nouvelles*, 2, 17, 1954.

BONNEFOY Yves, « Mélodrame », *Mercure de France*, 331, 1957.

COMBE Dominique, « Pierre Jean Jouve : du romancier au poète, une filiation », dans *Littérature*, N°72, 1988.

CONORT Benoît, *Pierre Jean Jouve: mourir en poésie : la mort dans l'œuvre poétique de Pierre-Jean Jouve*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

COSCIOLI Léa, « Pierre Jean Jouve et l'expérience intérieure des mots », dans *Loxias*, 2004, disponible sur : <https://www.revel.unice.fr/loxias/index.html?id=40>

KOPP Robert Kopp et ROUX Dominique de, *Cahier de l'Herne. Pierre Jean Jouve*, Paris, l'Herne, n° 19, 1972.

LAFOND Natacha, « La « précarité sublime » de *Così fan tutte* : Jouve et Bonnefoy », *Littemu*, Rencontres Sainte-Cécile, 2005, Contributions écrites, disponible sur : <http://publications.univ-provence.fr/littemu/index126.html>.

MEITINGER Serge, « Ecrire-Musique, le poème et le musical », dans la *Revue des Lettres Modernes*, n°4, 1992.

I. Roger Munier

Emmanuel Bove – Roger Munier, dans *Europe*, 81, n°895-896, Paris, 2003.

COLOMB-GUILLAUME Chantal, « L'Absence et le rien chez Paul Celan et Roger Munier en hommage à Martine Broda », disponible sur : <http://rogermunier.com>

-----, « Roger Munier : poésie de la présence et mystique de l’Absence », disponible sur : <http://rogermunier.com>

-----, « Pour une lecture existentielle du mythe du Paradis perdu », disponible sur : <http://rogermunier.com>

COLOMB Chantal, *Roger Munier et la « topologie de l’être »*, Paris, L’Harmattan, 2004.

LALLIER François et THELOT Jérôme, *Roger Munier*, Cahier dix-sept, Paris, Le Temps qu’il fait, 2010.

J. Jules Supervielle

DAVAILLE Florence, « *Oublieuse Mémoire* de Jules Supervielle, ou Le "Style Flou": étude des poèmes liminaires », Université de Rouen, France, *Arob@se*, vol.2, n. 1

K. Paul Valéry

Paul Valéry et les arts, Paris, Actes Sud, 1995.

Regards sur Paul Valéry, Sète, Editions Fata Morgana, 2012.

GAEDE Edouard, « Valéry et la Grèce », dans *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n°17, 1965.

GHERORGHE Ion, *Les Images du Poète et de la Poésie dans l’œuvre de Valéry*, Paris, Lettres modernes, 1977.

GIFFORD Paul et STIMPSON Brian (dir.), *Paul Valéry : musique, mystique, mathématique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1993.

GOCEL Véronique, « Le « nombre d’or » de Charmes de Valéry : Sur quelques associations significatives du recueil ». In: *L’Information Grammaticale*, N. 56, 1993.

LARNAUDIE Suzanne, *Paul Valéry et la Grèce*, Genève, Droz, 1992.

LAURENTI Hugnette, *Paul Valéry, Mare nostrum*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1989.

PHILIPPON Michel, *Paul Valéry : une poétique en poèmes*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

REY Jean-Michel, *Paul Valéry, L'Aventure d'une œuvre*, Paris, Seuil, 1991.

STEWART William, « Peut-on parler d'un « orphisme » de Valéry? », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Année 1970, Volume 22, n°1, p. 181-195.

-----, « Le Thème d'Orphée chez Valéry », dans E. Noulet-Carner (dir.), *Entretiens sur Paul Valéry*, Paris, La Haye, Mouton, 1968.

1.3. Domaine suédophone

A. Bo Bergman

ASPLUND Karl, *Bo Bergman: människan och diktaren*, Stockholm, Wahlström och Widstrand, 1970.

LILJENBERG Bengt, *Bo Bergman: den kritiske livsbetraktaren: en biografi och bibliografi i text och bilder*, Höganäs, Wiken cop. 1985.

RENIK Ingrid, *Känt och okänt i Bo Bergmans poesi*, Stockholm, Svenska Humanistiska Förbundet, 1988.

B. Agneta Enckell

EKMAN Michel, « Reclaiming the body », disponible en ligne <http://www.booksfromfinland.fi/1992/09/reclaiming-the-body/>

C. Ebba Lindqvist

HANSSON Gunnar, *Tjugotvå diktanalyser*, Böckförlaget prisma Stockholm, 1968.

JOHANSSON Charlotta, ”’Vem hade sagt att jag ville följa dig, Orfeus?’ Kvinnobilden i Ebba Lindqvists diktning”, dans *Feministiskt Perspektiv* nr I, 1998, disponible sur <http://www.ebbalindqvist.com/orfeus.html>

MIDY Margherita, ”Eurydike... och Orfeus”, dans in *Horisont*, n° 314, 1997.

D. Edith Södergran

BOUCHT Brigitta, RAHIKAINEN Agneta och SNICKARS Ann-Christine, *På fria villkor: Edith Södergran-studier*, Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm, Atlantis, 2011.

SCHOOLFIELD George and THOMPSON Laurie, *Two Women from Finland: Edith Södergran and Hagar Olsson, Papers from the symposium at Yale University*, Edinburgh, Lockharton press, 1995.

SCHOOLFIELD George, *Edith Södergran: modernist poet in Finland*, Westport, Greenwood press, 1984.

STRÖM Eva, *Edith Södergran*, Stockholm, Bokförlaget, 1994.

TIDESTRÖM Gunnar, *Edith Södergran*, Stockholm, Wahlström och Widstrand, 1991.

WITT-BRATTSTRÖM Ebba, *Ediths jag: Edith Södergran och modernismens fördelse*, Stockholm, Norstedts, 1997.

ZILLIACUS Clas, « A feminist and a dreamer », 2008, disponible sur : <https://www.booksfromfinland.fi/2008/12/a-feminist-and-a-dreamer/>

E. Jesper Svenbro

NYKVIST Karin, *Poesi som poetik: idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik*, Lund, Nordic Academic Press, 2002.

SVENBRO Jesper, *La Parole et le marbre : aux origines de la poétique grecque*, Lund, 1976.

2. Auteurs hors corpus

2.1. Domaine germanophone

A. Paul Celan

BONNEFOY Yves, *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris, Galilée, 2007.

COHEN Laurent, *Paul Celan*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.

COLOMBAT Rémy, LEFEBVRE Jean-Pierre et VALENTIN Jean-Marie, *Paul Celan, poésie et poétique*, Paris, Klincksieck, 2002.

GILIBERT Jean et WILGOWICZ Perel, *L'Ange exterminateur*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1993.

JACKSON John, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, Paris, José Corti, 2013.

-----, *La Poésie et son autre, essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998.

-----, *La Question du moi : un aspect de la modernité poétique européenne (T.S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy)*,

MAULPOIX Jean-Michel *commente Choix de poèmes de Paul Celan*, Paris, Folio, Gallimard, 2009.

NOUSS Alexis, « Dans la ruine de Babel : poésie et traduction chez Paul Celan », dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n°1, 1996, p. 15-54.

-----, *Paul Celan : les lieux d'un déplacement*, Paris, Le Bord de l'eau, 2009.

B. Heinrich Heine

CALVIE Lucien, « Henri Heine et les dieux de la Grèce », dans *Romantisme*, 2001, n°113. L'Antiquité. pp. 29-42.

-----, « *Le soleil de la liberté* » : *Henri Heine (1797-1856), L'Allemagne, la France et les révolutions*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

HÄNTZSCHEL Günter, „Nordische und antike Mythologie bei Heinrich Heine“, dans Andreas Fülberth, Albert Meier, Victor Andrés Ferretti (dir.), *Nordlichkeit – Romantik – Erhabenheit*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang Verlag, 2007.

C. Friedrich Hölderlin

BERTAUX Pierre, *Le Lyrisme mythique de Hölderlin. Contribution à l'étude des rapports de son hellénisme avec sa poésie*, Paris, Hachette, 1936.

LEE Young-Ki, *Friedrich Hölderlins Mythopoesie als Neue Mythologie*, München, Martin Meidenbauer, 2007.

SOLBACH Anja, *Seinsverstehen und Mythos, Untersuchungen zur Dichtung des späten Hölderlin und zu Heideggers Deutung*, München, Verlag Karl Alber Freiburg, 2008.

D. Franz Kafka

BINDER Hartmut, « Szenengefüge – Eine Formbetrachtung zu Kafkas „Verwandlung“, dans *Franz Kafka, Vier Referate eines Osloer Symposiums*, Oslo, 1985, p. 2-64.

MÜLLER Michael, *Franz Kafka, Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, 1994, 408 p.

HARZER Hedmann, *Erzählte Verwandlung – Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid, Kafka, Ransmayr)*, Tübingen, 2000.

POLLET Jean-Jacques, « Franz Kafka ou la banalité de l'anomalie », dans *Introduction à la nouvelle fantastique allemande*, Paris, 1997.

E. Novalis

MARGANTIN Laurent, « Le corps des dieux. Les figures d'Orphée et de Jésus chez Novalis », dans *Romantisme*, Année 1999, Volume 29, Numéro 103.

REHM Walter, *Orpheus, der Dichter und die Toten: Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke*, Düsseldorf, Schwann, 1950.

2.2. Domaine français

A. Pierre-Simon Ballanche

BUCHER Gérard, « Le Rêve d'Orphée à propos de *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

BUSST Alan, *L'Orphée de Ballanche : genèse et signification : contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico*, Berne, Peter Lang, 1999.

JUDEN Brian, « Particularités du mythe d'Orphée chez Ballanche », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, vol. 22, n°1.

B. Maurice Blanchot

BIDENT Christophe et VILAR Pierre, *Maurice Blanchot, récits critiques*, Paris Editions Farrago et Editions Léo Scheer, 2003.

C. Victor Hugo

ALBOUY Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1968.

BERRET Paul, *La Philosophie de Victor Hugo (1854-1859) et Deux mythes de la Légende des Siècles*, Paris, Henry Paulin, 1910.

BRUNEL Pierre, « A propos d'Orphée et de l'idylle – Victor Hugo et la littérature allemande », dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, *Lectures de Victor Hugo*, colloque de Heidelberg, Paris, Librairie Nizet, 1986.

PY Albert, *Les Mythes grecs dans la poésie de Victor Hugo*, Genève, Droz, 1963.

RIGAL Eugène, *Victor Hugo, poète épique*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie,

D. Jules Laforgue

CORBELLARI Alain, « Orgues et pianos. Le sacré et le profane dans la poésie de Jules Laforgue », dans *Romantisme*, 2000, n°107.

DOTTIN Mireille, « Laforgue fumiste : Salomé Floupette », dans *Romantisme*, 1989, n°64.

E. Stéphane Mallarmé

AUSTIN James, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, vol. 22, p. 169-180.

THERIAULT Patrick, « Mallarmé traducteur : le "sujet" obscur des *Dieux antiques* », dans *Doletiana*, n°1, 2007, p. 1, disponible sur : <http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Therault.pdf>

F. Gérard de Nerval

BAUDOUIN Charles, « Gérard de Nerval ou le Nouvel Orphée », dans *Psyché*, n°3, 1947.

BRIX Michel, *Les Déesses absentes, Vérité et simulacre dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, Klincksieck, 1997.

DURRY Marie-Jeanne, *Gérard de Nerval et le Mythe*, Paris, Flammarion, 1956.

FAIRLIE Alison, « Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, vol. 22, p. 153-168.

GHYKA Matila, *Sortilèges du verbe*, Paris, Gallimard, 1949.

ILLOUZ Jean-Nicolas, « La Religion de Nerval », dans *Eclats de savoir. Ecriture, science et croyance au XIXe siècle*, éd. Jacques Neerfs, PUV, 2009.

LASZLO Pierre, « El Desdichado -38 », dans *Romantisme*, 1981, vol. 11, n°33, p. 35-58.

RICHER Jean, *Nerval : Expérience et création*, Paris, G. Trédaniel, 1987.

RINSLER Norma, *Gérard de Nerval, Les Chimères*, Londres, The Athlone Press, 1973.

TSUJIKAWA Keiko, *Nerval et les limbes de l'histoire: lecture des Illuminés*, Genève, Droz, 2008.

G. Jacques Offenbach

YON Jean-Claude, « La carrière posthume d'un musicien ou Offenbach aux Enfers », dans *Histoire, économie et société*, 2003, n°2 : *L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie*.

H. Arthur Rimbaud

BACKES Jean-Louis, « Rimbaud musicien », in *Romantisme*, 1982, n°36. pp. 51-64.

BOBILLOT Jean-Pierre, *Rimbaud le meurtrier d'Orphée : crise de verbe et chimie des vers ou la Commune dans le poème*, Paris, Champion, 2004.

COMBE Dominique, *commente Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Folio, 2004, 243 p.

FELMAN Shoshana, « "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud". Poésie et Modernité », dans *Littérature*, N°11, 1973.

I. Paul Verlaine

ALBRECHT Florent, « Verlaine l'anti-théoricien : contre la poétique, la musique ? », dans *Silène, Musique et littérature*, 2010, disponible sur : www.revue-silene.com/index.php?sp=liv&livre_id=140

FORTASSIER Pierre, « Verlaine, la musique et les musicien », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, n°12.

J. Michèle Sarde

PROULX Patrice, « Of Myth and Memory : reading Michèle Sarde's *Histoire d'Eurydice* pendant la remontée », dans *Religiotiques*, 15, 1997.

2.3. Domaine suédois

A. Rabbe Enckell

EKELUND Louise, *Rabbe Enckell, Gräshoppans och Orfeus diktare*, Stockholm, Ordfront förlag, 1999.

-----, *Rabbe Enckell, lyriker av den svåra skolan. Studien i diktningen 1935-1946*, Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 1982.

-----, *Rabbe Enckell, Modernism och klassicism under tjugotal och trettital*, Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 1974.

ENCKELL Mikael, - *dess ljus lyse! En biografisk studie över Rabbe Enckell 1937-1950*, Stockholm, Söderström & Co förlags AB, 1991.

-----, *Under beständighetens stjärna. En biografisk studie över Rabbe Enckell 1903-1937*, Stockholm, Söderström & Co förlags AB, 1986.

B. Göran Tunström

GOUVENAIN Marc de, « Göran Tunström », dans *14 écrivains suédois*, Paris, Centre national du livre, Institut suédois, 1995.

NADEAU Amélie, *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire, L'Univers musical dans les Chroniques du Plateau mont-Royal de Michel Tremblay et L'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, Montréal, Imaginaire Nord, 2005.

NILSSON Skans, *Det förlorade paradiset: en studie i Göran Tunströms Sunneromaner*, Göteborg, Göteborg universitet, 2003.

VARGA Anita, *Såsom i en spegel: en studie i Göran Tunströms roman Juloratoriet*, Norma förlag, Skellefteå, 2002.

Annexes

Traduction

Textes issus du suédois et de l'allemand

Sommaire des annexes

Traductions de l'allemand

Rose Ausländer, « Orpheus und Eurydike ».

Ingeborg Bachmann, „Dunkles zu sagen“.

Gottfried Benn, „Orphische Zellen“ et „Der Tod Orpheus“.

Hermann Broch, „Vergil in des Orpheus Nachfolge“

Hilde Domine, „Brief auf den anderen Kontinent“

Gerrit Engelke, „Eurydike“

Ulla Hahn, „Verbesserte Auflage“

Gunter Kunert, „Orpheus“

Christoph Meckel, „Der alte Orpheus“

Franz Werfel, „Fragment der Eurydike“

Traductions du suédois

Ebba Lindqvist, „Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)“

Tranströmer

Agneta Enckell, *Falla (Eurydike)*

Rose Ausländer, « Orpheus und Eurydike »

« Orphée et Eurydice »

Schwarzer Sang
schläft in deiner Leier
Orpheus
Auf dem Fensterkreuz hängt sie
von Spinnen bewacht

Rühr die Saiten
dein Lied ist ein Rabe
über Eurydikes Grab

Weiß die Gefilde unten
Gebeine bleichen und schweigen
Senk hinunter dein Lied
Orpheus
dass die Seufzer der Saiten
das Weißfeld erreichen
schieb das Echo
von Schatten zu Schatten

Hol die Leier von Fenster
Eisblumen brennen
Pflück ein paar Blätter
starr wie Eurydikes Lippen
streu sie auf ihr Grab

Spiel ein gefrorenes Lied
einem Raben vor
der kennt den melodischen Namen
den Schlummernden wird er rufen
beschwören den Hüter
dir den Schatten zu schicken

Der Rabe krächzt
EU RY DI KE
RY DI KE
Begraben im Schnee

Chant noir
dort dans ta lyre
Orphée
Au chassis de la fenêtre elle pend
à l'abri des araignées

Touche les cordes
ta chanson est un corbeau
sur la tombe d'Eurydice

Sache les plaines qui sous
les ossements pâlisent et se taisent
Enfonce ta chanson
Orphée
que les soupirs des cordes
atteignent le champ blanc
glisse l'écho
d'ombre en ombre

Prends la lyre à la fenêtre
Des cristaux de glace brûlent
Cueille quelques feuilles
rigides comme les lèvres d'Eurydice
disperse-les sur sa tombe

Joue un chant gelé
à un corbeau
qui connaît le nom mélodieux
il appellera le dormeur
suppliera le gardien
de t'envoyer les ombres

Le corbeau croasse
EU RY DI CE
RY DI CE
Enterrée dans la neige

das Tor der gewesenen
Greif in die Saiten
Orpheus
schieb das Echo
von Schweigen zu Schweigen

la porte de ceux qui furent
attrape les cordes
Orphée
glisse l'écho
de silence en silence

Lass schlafen die Leier
am Fenster
Orpheus
Schnitz eine Gitarre
aus härterem Holz
sing einen Sang
von schärferen Tönen
für Eurydikes ohrloses Lauschen

Laisse la lyre dormir
à la fenêtre
Orphée
Sculpte une guitare
à partir d'un bois plus dur
chante une chanson
aux sons perçants
pour qu'Eurydice sans oreille l'écoute

Spiel deine Trauer
ans Herzkor der Tauben
schieb das Echo
von Schatten zu Schatten
im elysischen Licht

Joue ton deuil
sur le chœur du cœur des colombes
glisse l'écho
d'ombre en ombre
dans la lumière élyséenne

Vielleicht
erreicht dein Lied
die Geliebte
sie wendet sich um
und folgt dir

Peut-être
ta chanson atteind
l'être aimé
elle se retourne
et te suit

Ingeborg Bachmann, „Dunkles zu sagen“

« Dire l'obscur »

Wie Orpheus spiel ich
auf den Saiten des Lebens den Tod
und in die Schönheit der Erde
und deiner Augen, die den Himmel verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.

Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich,
an jenem Morgen, als dein Lager
noch naß war von Tau und die Nelke
an deinem Herzen schlief,
den dunklen Fluß sahst,
der an dir vorbeizog.

Die Saite des Schweigens
gespannt auf die Welle von Blut,
griff ich dein tönendes Herz.
Verwandelt ward deine Locke
ins Schattenhaar der Nacht,
der Finsternis schwarze Flocken
beschneiten dein Antlitz.

Und ich hör dir nicht zu.
Beide klagen wir nun.

Aber wie Orpheus weiß ich
auf der Seite des Todes das Leben
und mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug.

Comme Orphée je joue
sur les cordes de la vie la mort
et dans la beauté de la terre
et de tes yeux qui régissent le ciel,
je ne sais dire que l'obscur.

N'oublie pas que toi aussi, soudain,
ce matin-là, lorsque ton lit
était encore humide de rosée et que l'œillet
sommeillait sur ton cœur,
tu voyais le fleuve noir
qui passait près de toi.

La corde du silence
tendue sur la vague de sang,
Je saisis ton cœur qui résonne.
Ta boucle fut transformée
en cheveux d'ombre de la nuit,
les flocons noirs des ténèbres
recouvraient ton visage.

Et je ne t'appartiens pas.
Tous deux nous nous plaignons à présent

Mais comme Orphée je sais
du côté de la mort la vie
et ton œil pour toujours fermé
m'ébleuit.

Gottfried Benn, „Orphische Zellen“

« Cellules orphiques »

Es schlummern orphische Zellen
in Hirnen des Okzident,
Fisch und Wein und Stellen,
an denen das Opfer brennt,
die Esse aus Haschisch und Methen
und Kraut und das delphische Lied
vom Zuge der Auleten,
wenn er am Gott verschied.

Wer nie das Haupt verhüllte
und niederstieg, ein Stier,
ein rieselnd Blut erfüllte
das Grab und Sargrevier,
wen nie Vermischungslüste
mit Todesschweiß bedrohn,
der ist auch nicht der Myste
aus der phrygischen Kommunion.

Um Feuerstein, um Herde
hat sich der Sieg gerankt,
Er aber haßt das Werde,
das sich dem Sieg verdankt,
Er drängt nach andern Brüsten
Nach andern Meeren ein,
schon nähern sich die Küsten,
die Brandungsvögel schrein.

Nun mag den Sansibaren
der Himmel hoch und still,
eine Insel voll Nelkenwaren
und der Blüte der Bougainville,
wo sie in Höfen drehen
die Mühlen für Zuckerrohr,
nun mag das still vergehen -:
Er tritt als Opfer vor.

Il sommeille des cellules orphiques
dans les cerveaux de l'Occident,
du poisson et du vin et des endroits
où la victime brûle,
la cheminée de Haschisch et de méthane
et d'herbe et le chant de Delphes
des chœurs des aulètes,
quand il rend l'âme à Dieu.

Celui qui ne se voila pas le chef
et descendit, un taureau,
du sang qui coule remplit
la tombe et le territoire du cercueil
qui n'a jamais menacé la volupté
du mélange avec la sueur de la mort
qui n'est pas aussi le mystique
de la communion phrygienne.

Autour du silex, autour du troupeau
s'est encerclée la victoire,
mais Lui déteste le devenir,
qui lui est redevable de la victoire,
Il pénètre vers les autres seins
vers les autres océans,
déjà les côtes s'approchent,
Les oiseaux du ressac crient.

Maintenant le ciel haut et calme aime
le Zanzibari,
une île pleine de dérivés de clous de girofle
et de fleurs de Bougainville,
où ils tournent dans les cours
les moulins de canne à sucre,
maintenant cela peut passer calmement -:
Il s'avance comme victime.

Und wo Vergang: in Gittern,
an denen der Mörder weint,
wo sonst Vergang, ach Zittern
löst schon die Stunde, die eint -:
ihm beben Schmerz und Schaden
im Haupt, das niemand kennt,
die Brandungsvögel baden,
das Opfer brennt.

Et où est le tréfonds : dans les grilles,
contre lesquelles le meurtrier pleure,
où par ailleurs le tréfonds, ah l'heure
suscite déjà le frisson, qui unit -:
la douleur et les dommages tremblent
dans sa tête, que personne ne connaît,
les oiseaux du ressac se baignent,
la victime brûle.

„Orpheus‘ Tod“

« La mort d'Orphée »

Wie du mich zurücklässt, Liebste –
von Erebos gestoßen,
dem unwirtlichen Rhodope
Wald herziehend,
zweifarbige Beeren,
rotglühendes Obst –
Belaubung schaffend,
die Leier schlagend
den Daumen an der Saite!

Comme tu m'abandonnes, ma chère –
poussé par l'Erèbe,
du Rhodope inhospitalier,
par la forêt qui passe,
des baies bicolores,
fruits chauffés au rouge –
créant du feuillage,
frappant la lyre
le pouce sur la corde !

Drei Jahre schon im Nordsturm!
An Totes zu denken, ist süß,
so Entfernte,
man hört die Stimme reiner,
fühlt die Küsse,
die flüchtigen und die tiefen –
doch du irrend bei den Schatten!

Trois ans déjà dans la tempête du Nord !
Penser à ce qui est mort est doux,
toi qui es si éloignée,
on entend ta voix plus pure,
on sent ses baisers,
tes baisers furtifs et les profonds –
mais toi errant parmi les ombres !

Wie du mich zurücklässt –
anstürmen die Flussnymphen,
anwinken die Felsenschönen,
gurren: „im öden Wald
nur Faune und Schratte, doch du,
Sänger, Aufwölber
Von Bronzelicht, Schwalbenhimmeln –

Comme tu m'abandonnes –
les nymphes d'eau attaquent,
les belles font signe sur les rochers,
roucoulent : « dans la forêt déserte,
seulement les faunes et les lapiaz, mais toi,
chanteur, rebelle, érigeant
la lumière d'airain, des ciels aux hirondelles –

Fort die Töne –
Vergessen –!“

– drohen –!

Und eine starrt so seltsam.
Und eine Große, Gefleckte,
bunthäutig („gelber Mohn“)
lockt unter Demut, Keuschheitsandeutungen
bei hemmungsloser Lust – (Purpur
im Kelch der Liebe –!) vergeblich!

drohen –!

Nein, du sollst nicht verrinnen,
du sollst nicht übergehn in
Iole, Dryope, Prokne,
die Züge nicht vermischen mit Atalanta,
dass ich womöglich Eurydike
stammle bei Lais –

doch: drohen –!

und nun die Steine
nicht mehr der Stimme folgend,
dem Sänger,
mit Moos sich hüllend,
die Äste laubbeschwichtigt,
die Hacken ährenbesänftigt –:
nackte Haune –!

Nun wehrlos dem Wurf der Hündinnen,
der wüsten –
nun schon die Wimper nass,
der Gaumen blutet –
und nun die Leier –
hinab den Fluss –

die Ufer tönen –

Allez les tonalités –
Oubliées – ! »

– menacer – !

Et quelqu'une fixe d'un étrange regard.
Et une grande, tachetée
à la peau multicolore (« pavot jaune »)
séduit avec humilité, avec des allusions de chasteté
suivant un désir effréné – (pourpre
dans le calice de l'amour – !) en vain !

menacer – !

Non, tu ne dois pas t'écouler,
tu ne dois pas te changer en
Iole, Dryope, Procné,
ne pas mélanger tes traits avec Atalante,
que je balbutie peut-être même Eurydice
à Lais –

mais : menacer – !

et maintenant les pierres
ne suivent plus la voix,
le chanteur,
s'enveloppant avec de la mousse,
les branches apaisées par les feuilles
les houes calmées par les épis
bêche nue – !

Maintenant sans défense à la portée des chiennes
enragées –
maintenant déjà le cil, humide,
le palais qui saigne –
et maintenant la lyre –
le long du fleuve –

les rives chantent –

Hermann Broch, „Vergil in des Orpheus Nachfolge“

Wer nur weiß was er weiß, kann es nicht aussprechen;
erst wenn Wissen über sich selbst hinausreicht wird es zum Wort,
erst im Unaussprechbaren wird Sprache geboren.
Und es muss der Mensch, da ihm das Göttliche auferlegt ist,
stets aufs neu die Grenze überschreiten und hinabsteigen
zu dem Ort jenseits des Menschhaften, ein Schatten
am Ort des wissenden Vergessens, aus dem Rückkehr schwer wird
und nur wenigen gelingt.
Aber die Gestaltung der Irdischkeit ist jenen aufgetragen,
die im Dunkel gewesen sind und dennoch sich losgerissen haben
orphisch zu schmerzlicher Rückkehr.

Für M.P. 1945.

« Virgile à la suite d'Orphée »

Celui qui ne sait que ce qu'il sait ne peut pas le prononcer ;
d'abord si le savoir sur soi-même est surpassé par la parole,
d'abord la langue est née dans l'indicible.
Et il faut que l'homme, alors que le divin s'impose à lui,
franchisse toujours la limite et dépasse de façon nouvelle
le lieu de l'au-delà de l'humanité, une ombre
au lieu de l'oubli conscient, devient lourde au retour
et peu réussissent.
Mais le concept des choses terrestres est apporté à ceux
qui sont dans l'obscurité et ceux qui pourtant se sont arrachés
orphiquement à un retour douloureux.

Pour M.P. 1945.

Hilde Domin, „Brief auf den anderen Kontinent“

« Lettre écrite sur un autre continent »

Sieh dich nicht um
nach mir

Eurydike
immer mit dir

die Hand
deine Schulter berührend

unter den fernen Bäumen.

Ne regarde pas autour de toi
vers moi

Eurydice
toujours avec toi

la main
touchant ton épaule

sous les arbres lointains.

Gerrit Engelke „Eurydike“

« Eurydice »

Orpheus! Orpheus! zerstrahle die Schatten,
Brich leuchtend zu mir!
Orpheus ! mein Herz will ermatten –
Mein Herz schreit nach dir!
Orpheus !
Geliebter! Strahlender! die Nacht, die Nacht
Droht; finsternes Wehen!
Geliebter, ich sinke! ich sinke in Nacht,
Ich kann dich nicht sehen –
Orpheus ?
Geliebter – hörst du mich rufen?
Die Nacht wühlt mich zu –
O, ich kann nicht – mehr rufen –
Orpheus, wo – bist – du?
Wo – bist – –?

Orphée! Orphée ! Irradie les ombres,
Viens étincelant vers moi !
Orphée ! Mon cœur s'affaiblit peu à peu -
Mon cœur crie vers toi !Orphée !
Mon amour ! Radieux ! la nuit, la nuit
Menace ; souffle d'ombre !
Mon amour, je sombre ! je sombre dans la nuit,
Je ne peux plus te voir –
Orphée ?
Mon amour – m'entends-tu t'appeler ?
La nuit m'enfouit –
Oh, je ne peux – plus appeler –
Orphée, où – es – tu ?
Où – es – – ?

Ulla Hahn, „Verbesserte Auflage“

« Edition améliorée »

Nur noch wenige Schritte dann
wird sie ihm wieder gehören hören
beschwören sein Lied das ohne sie
ihm versiegt. Hals Nase Ohren
die Augen die Haare den Mund
und so weiter wie
will er sie preisen allein
zu ihrem ewigen Ruhm.
Als eine Stimme anhebt.
Orpheus hört:
die zum Lauschen Bestellte fällt
singend ihm in den Rücken.
Da
dreht er sich um und
da
gleitet aus seinen verwirrten Händen
die Leier. Die Euridike aufhebt
und im Hinausgehn schlägt in noch
leise verhaltenen Tönen. Hals Nase Ohren

die Augen die Haare den Mund
und so weiter wie
will sie ihn preisen allein
zu seinem ewigen Ruhm.
Ob Orpheus ihr folgte
lassen die Quellen
im Trüben.

Encore seulement quelques pas puis
elle entendra lui appartenir à nouveau
charmer son chant qui sans elle
se tarit chez lui. Cou nez oreilles
les yeux les cheveux la bouche
et ainsi de suite comme
il veut la célébrer seule
pour sa gloire éternelle.
Alors une voix s'élève.
Orphée écoute :
celle qui est convoquée pour l'écoute tombe
en lui chantant dans le dos.
Alors
il se retourne et
alors
lui glisse de ses mains confuses
la lyre. Eurydice la ramasse
et en le dépassant en pince les cordes,
jouant doucement des notes encore
[étouffées. Cou nez oreilles
les yeux les cheveux la bouche
et ainsi de suite comme
elle veut le célébrer seule
pour sa gloire éternelle.
Si Orphée la suit
les sources s'abandonnent
en eau trouble.

Gunter Kunert, „Orpheus“

« Orphée »

Orpheus I

Nicht umdrehen.

Der Sänger drehe sich besser nicht um.

Ein leichter Schritt, ein schleichendes

Schreiten, ein feines Getrappel,

pulsjagendes Stöckeln: sie

folgt mir schon, folgt meinem Lied,

folgsam Trochäen und Jamben: Schreiten

Heraus aus verstorbenem Gestern wir beide:

Hinter der Kunst kommt

die Zukunft voran.

Der Sänger drehe sich besser nicht um.

Ne pas se retourner.

Le chanteur ferait mieux de ne pas se retourner.

Un pas léger, une lente

avancée, un piétinement délicat,

des talons qui claquent au rythme du pouls : elle

me suit déjà, suit ma chanson,

docilement des trochées et des iambes : nous avançons

dehors tous deux hors d'hier disparu :

derrière l'art précède

l'avenir.

Le chanteur ferait mieux de ne pas se retourner.

Orpheus II

Unverhofft beschworene Erscheinung
tritt aus dem ruhlosen Tartarus
meines Hirns,
so tritt aus Fels die Substanz:
Eurydike,
hervorgelockt von tränenseligen Schlagern,
dem Anhauch nächtiger Städte vielleicht,
vielleicht von löblichen Schnaps
schmerzlich und schmähsch und wirst
genauer besehn und bei Licht
zunichte:

Abwesend gelebt in mir lange Zeit,
bevor deiner gedacht ward,
gebrechlicher Schatten,
verdampfst du jetzt auf dem Gestein
menschlichen Erinnerns.

Inattendue, apparition invoquée
émerge du Tartare sans repos
de mon cerveau,
ainsi émerge du rocher la substance :
Eurydice,
suscitée par des tubes larmoyants,
la buée des villes la nuit peut-être,
peut-être des eau-de-vie louables
douloureux et honteux et tu
regarderas plus exactement et à la lumière
annihileras :

Absente ayant vécu en moi pendant longtemps,
avant que d'être pensée à toi,
ombre frêle,
tu t'évapores maintenant sur la roche

de la mémoire des hommes.

Orpheus III

War es denn recht,
die bereits selig versunken
in die Anonymität allgemeiner Jenseitigkeit
zurückführen zu wollen
in Abgründe scherzbringenden Fleisches
in die Langweile abstumpfender Zellen
und hin zu gewisser Enttäuschung: Mehltau
aus zerriebener Hoffnung,
der alles Blühen befällt.

Nichts ist so unwiederholbar wie Glück.

Ich sah schon
künftiger Tage Lawinen aus Gleichgültigkeit,
wachsende Schichten von Fremdheit und Staub
uns beide verschütten, bevor ich darum
Dich ansah:
Berühmter falsch gedeuteter Augen-Blick,
unvergesslich und fragend:
War es denn recht?

Etait-ce donc juste
de vouloir revenir en arrière
dans l'anonymat de l'au-delà de tous
de vouloir déjà plonger béatement
dans l'abîme de chair plaisante
dans l'ennui des cellules indifférentes
et dans une certaine déception : blanc
d'espoir rodé
qui attaque toutes les fleurs.

Rien n'est aussi impossible à répéter que le bonheur.

Je vis déjà
des jours à venir les avalanches d'indifférence
des couches grandissantes d'étrangeté et de poussière
nous ensevelir tous deux, avant que je
te regarde :

plus célèbre que le regard-instant faussement interprété
inoubliable et qui demande :
est-ce donc juste ?

Orpheus IV

Ein Sänger, und beliebt bei allen Ohren.
Kein Vogel, der nicht einstimmt in den Sang.
Kein Krokodil, das Tränen nicht verloren
bei seiner Stimme und Gitarre Klang.

Sogar der Hades spürt ein menschlich Rühren
und zahlt ein schattenhaftes Honorar.
Doch Künste, die zu solcher Rührung führen,
bedeuten eine ernstliche Gefahr.

Kunst schafft Genuss und schärft Gewissen,
Gewissen aber zeugt nur Leid:
Was Wunder, dass Mänaden ihn zerrissen,
aus Einsicht in des Glücks Notwendigkeit.

Un chanteur, et aimé de toutes les oreilles.
Pas un oiseau qui ne se joigne pas au chant.
Pas un crocodile que les larmes n'oublient pas
dans sa voix et le son de sa guitare.

Même Hadès éprouve un sentiment humain
et paie une commission à l'ombre.
Mais les arts, qui conduisent à pareille émotion,
Représentent un sérieux danger.

L'art crée la jouissance et aiguise la conscience,
mais la conscience ne témoigne que de la souffrance :
quoi d'étonnant que les Ménades le déchirèrent,
pour saisir la nécessité du bonheur.

Orpheus V

SCHREIBE AN DIE SUCHKARTEI

vermisst wird
dessen Zeichen ein Kleeblatt
dessen Name vergessen
das blies auf dem Füllhorn
und lief auf der Kugel
wohin?

Vergast erschlagen
am Stacheldraht aufgehangen?
Zerfallen im Ascheimer
im Kalk der endgültigen Grube?
Einmal hat es
dir doch gelächelt.

Schreibe an die Suchkartei danach
und frage:
Ob Widerschein des Sonnenlichtes
es bloß gewesen
gewesen auf Gesichtern ehemaliger
Erdrindenhäusler
ob weiter nichts: das Lächeln.

Schreibe an die Suchkartei: Bitte
um Antwort. Antwort
wo es jetzt währt.

ECRIS AU FICHIER DE RECHERCHE

une feuille de trèfle
manque à l'appel, dont on oublie les signes,
dont le nom
qui souffla dans une corne d'abondance
et courut après la balle
vers où ?

Gazés
pendus au fil barbelé ?
Désintégré dans le seau à cendres
dans la chaux de l'ultime tombeau ?
Une fois il t'a
même souri.

Ecris au fichier de recherche
et demande :
si le reflet de la lumière du soleil
ça a été simplement
été sur les visages d'anciennes
maisons à la surface de la terre
si rien d'autre : le sourire.

Ecris au fichier de recherche : merci
de répondre. Réponse
qui se fait attendre maintenant.

Orpheus VI

Da erhält jeder seinen Lohn
wenn der Plattenspieler läuft
im Keller eines Hauses
in Berlin und anderswo:
da erhält und empfindet jeder
was ihm gebührt

wenn nicht beim ersten Male
dann beim zweiten oder dritten
oder fünfzigsten:
und wird erlöst von seinen Leiden
von Zahnschmerz und Weltschmerz
von Mangel an Paris Rom London

und Gerechtigkeit und
eigenem Leben

erlöst für drei Minuten
durch Frank Sinatra oder Nat King Cole
oder wie auch immer sich
heut nennen mag
der zerfleischte Sänger
der niemals stirbt
der thrakische.

Alors chacun reçoit son salaire
quand marche le tourne-disque
dans la cave d'une maison
à Berlin et ailleurs :
alors chacun reçoit et perçoit
ce qui lui revient

si ce n'est pas la première fois
alors c'est à la deuxième ou la troisième
ou la cinquième :
et on est libéré de ses souffrances
du mal de dents et du mal à l'âme
du manque de Paris Rome Londres

et de justice et
de sa propre vie

libéré pour trois minutes
par Frank Sinatra ou Nat King Cole
ou comment peut aussi s'appeler
toujours aujourd'hui
le chanteur déchiqueté
qui ne meurt jamais
le Thrace.

Christoph Meckel, „Der alte Orpheus“

« Le vieil Orphée »

Blind geworden bist du, Alter, taub
und träg an deiner Kurbel; gestern kam
den Boulevard hinab im Schlendergang
der Tod als Straßenjunge, pffiff sich eins
und warf, so im Vorbeigehn, eine Ratte
in deinen Leierkasten; nun tropft Blut
aus den verstimmten Walzern, die du drehst
das Publikum spuckt aus und geht vorbei
du bist allein, nicht mal mehr deiner Muse
bist du das Futter wert; der Straßenjunge
dein kleiner Bruder, hat dich reingelegt
und hättest du nicht deine Freunde, uns
die dich ablösen, Dichter und dergleichen
gäbs keinen Groschen mehr für dich, nicht Melodie
noch diesen bittren Rest Unsterblichkeit
den dir gelegentlich ein Vers von uns
spendiert samt Knochen für den Blindenhund;
stumpf ächzt der tote Ruhm auf deiner Walze
Musiken aus der Morgue des Traums, ins Ohr
der Dichter, die dir noch die Stange halten.

Tu es devenu aveugle, l'Ancien, sourd
et te tiens à ta manivelle ; hier vint la mort
en descendant le boulevard d'un pas nonchalant,
en costume de gamin des rues, siffla une fois
et jeta, comme en passant, un rat
dans l'orgue de barbarie ; à présent le sang goutte
des cylindres désaccordés que tu tournes
le public crache et passe
tu es seul, tu ne vaux même plus
la ration de ta muse ; le gamin des rues
ton petit frère t'a roulé
et tu n'aurais pas tes amis, nous,
qui te relaient, Poète et autres
il n'y a plus un sou pour toi, pas de mélodie
encore ce résidu amer d'immortalité
qui t'offre de temps à autre un vers de nous
y compris des os au chien d'aveugle ;

Gémissement sourd de la gloire morte sur ton cylindre
les musiques montent de la morgue du rêve, dans l'oreille
du poète, qui te soutiennent encore.

Franz Werfel, „Fragment der Eurydike“

« Fragment d'Eurydice »

Wie gut, daß ich von deinen Fersen ließ,
Und wieder durch den Schlaf der Tale fließ.
Nun bin ich an den alten Bach gebannt,
Ich kleine Flamme, wandelnd im Gewand.
Und weil ich von den hellen Kernen aß.
Neigt mich der leichte Wind auf Schilf und Gras.
O weise Müdigkeit, o Müdigkeit, die weiß —
Wie weise weh ich durch den Schlafenskreis.
Nicht kann ich, Freund, dich halten an der Hand,
Da wachend du verkennst, was schlafend ich erkannt.
Und die mit fernem Lächeln dir entglitt.
Merk* auf, sie weiß von Tor und Weg und Schritt.
Und die in tiefster Wolkenfremde geht.
Das Heimische ihr ziemt, daß sie's versteht:
Sie weiß den Himmel, dem ein Sonntag glückt.
Unzählige Frauenhand, die eine Tochter schmückt.
Was sich im Licht begegnet fremd und groß.
Hier ist es nah und wie aus meinem Schoß.

Comme il est bon d'être derrière tes talons
Et de filer à nouveau par les vallées endormies.
Maintenant je suis bannie de l'ancienne rivière,
Moi petite flamme, métamorphosée dans ma robe.
Et parce que je mangeais des noyaux clairs.
Le vent léger me pousse à m'incliner sur le roseau et l'herbe.
Ô sage lassitude, ô lassitude, qui sait —
Sagement je souffle à travers le cercle de sommeil.
Je ne peux, mon ami, te tenir par la main,
Là, éveillé, tu méconnaissais, ce qu'endormie je reconnais.
Et celle avec des sourires lointains t'échappe.
Attention, elle connaît la porte et le chemin et la marche.
Et celle qui appartient à des nuages étrangers avance.
Le quotidien ne lui convient pas, à ce qu'elle comprend :
Elle connaît le ciel à qui le dimanche porte chance.
Innombrables mains de femmes qui parent une fille.

Ce qui se retrouve dans la lumière, étranger et grand.
Ici il est proche et comme hors de ma portée.

Traductions du suédois

Ebba Lindqvist, "Monolog i Hades (Eurydike till Orfeus)"

Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?
Varför var du så säker, att du sökte mig här?
Att du tvang mig steg för steg tillbaka?
Skön var vår kärlek en gång, och aldrig skall den förnekas.
Men inget liv kan locka mig mer. Också däruppe
i solens land kommer den kalla skuggan
krypande över bergen. Jag vet. Jag minns.
Och ingen kände som jag kölden i ditt hjärta.
Solen får mörka fläckar. Eros har svarta vingar.
Och i nattens mörker hörde jag redan på jorden
skallet från Hades' hundar. -Tro inte, att jag sörjer,
fastän du inte orkade. fastän du vände dig om. Å, ingen
kände din svaghet som jag. Dödstrött kom du tillbaka,
alltid tillbaka till mig från fester och segertåg,
kastade lyran till marken, sjönk i min famn för att glömma
backantinnor och sång och vin. Och jag din älskade ensam.
Men ingen sång för mig. Ingen färd till solen.
Aldrig fågelvingarnas flykt. Orfeus kom uttröttad hem.
Tro inte, att jag sörjer. Jag valde mitt liv i Hades.
Det var inte ormen, som valde mig. Det var jag som valde ormen.
Jag såg den på ängen bland blommorna. Jag önskade giftet.
Först här i skuggornas land orkade jag att leva.
Livet ställer mot väggen. Livet kräver ett gensvar.
Livet har spjutvassa ord, som genomborrar vårt hjärta.
Blodet droppar så tyst, så tyst, och ingen ser hur det droppar.
Och ändå - om och om igen skall jag säga detsamma, Orfeus:
skön var vår kärlek en gång, och aldrig skall den förnekas.
Men det var inte den jag följde. Darrande blek,
vacklande trött följde jag lyran och sången.
Sången om solen och vindarna. Sången om havet och vågorna.
Sången om jordens ljuvlighet, när vallmon blommar om våren.
Sången om allt som jorden ger men ännu mera
allt vad den inte ger. Om det som är bortanför jorden,
om det som är bortanför människohjärtat och bortanför kärleken.
Sången om det som är skönare än livet.
Sången förmer än kärleken och döden.
Sången förmer än sången. - Å, allting på jorden skall snart försvinna,
allt skall jag glömma, men aldrig sången.

En enda gång har du spelat för mig ensam.
En enda gång - i skuggornas svala rike.
En gång har jag levat mitt liv på jorden. Å, jorden
ger jag så gärna åt dem som är starka att leva. Men
vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus?
Inget liv lockar mig mer,
och jag längtar aldrig tillbaka.

« Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) »

Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
Pourquoi étais-tu si sûr de me chercher ici ?
De me forcer pas à pas en arrière ?
Notre amour était beau autrefois, et jamais cela ne sera démenti.
Mais aucune vie ne peut plus m'attirer. Et de là-haut,
au pays du soleil, vient l'ombre froide,
rampant au-dessus des montagnes. Je le sais. Je me souviens.
Et personne ne sent que je refroidis dans ton cœur.
Le soleil fait de sombres taches. Eros a des ailes noires.
Et dans les ténèbres de la nuit j'entendais parler sur terre
le crâne du chien de l'Hadès. Ne crois pas que je pleure,
bien que tu n'en eusses pas la force. Bien que tu te retournes, oh, personne
ne connaissait ta faiblesse comme moi. Semant la mort tu reviens,
festif, tu me reviens toujours, sur la route de la victoire,
tu jetais la lyre par terre, descendais à mon bras pour oublier
les bacchantes et le chant et le vin. Et je t'aimais, seule.
Mais aucun chant pour moi. Aucun voyage jusqu'au soleil.
Jamais les ailes d'oiseau ne volent. Orphée revient harassé à la maison.
Ne crois pas que je pleure. Je choisis de vivre dans l'Hadès.
Ce ne fut pas le serpent qui me choisit. Ce fut moi qui choisis le serpent.
Je le vis dans la prairie entre les fleurs. Je désirai le venin.
D'abord ici au pays des ténèbres j'ai la force de vivre.
La vie pose contre le mur. La vie exige une réponse.
La vie possède un mot acéré comme une lance qui, à force, transperce notre cœur.
Le sang goutte si silencieusement, si silencieusement, et personne ne voit comment cela
[goutte.
Et pourtant – si et seulement si je te le redirai la même chose, Orphée :
Notre amour était beau une fois, et jamais cela ne sera nié.
Mais ce n'était pas ce que je suivais. Tremblante, le teint blafard,
frissonnante de fatigue, je suivais la lyre et le chant.

Le chant sur le soleil et les vents. Le chant sur la mer et les vagues.
Le chant sur la beauté de la terre, quand le coquelicot fleurit au printemps.
Le chant sur tout ce que la terre donne, et plus encore,
tout ce qu'elle ne donne pas. Sur cela, qui est au-delà de la terre
sur ce qui est au-delà du cœur humain, et au-delà de l'amour.
Le chant sur ce qu'il y a de plus beau dans la vie.
Le chant plus grand que l'amour et la mort.
Le chant plus grand que le chant. Oh, tout sur terre disparaîtra bientôt,
tout ce que j'oublierai, mais jamais le chant.
A la fin, tu as joué pour moi seule.
A la fin – dans les ténèbres du royaume.
Une fois j'ai vécu ma vie sur terre. Oh, la terre,
je donne si volontiers à celui qui est fort dans la vie. Mais
Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
Aucune vie ne m'attire plus,
et je ne me languis jamais en arrière.

Tomas Tranströmer

Court poème de *La Grande énigme (Den stora gåtan)*

Han skriver, skriver...
lim flöt i kanalerna.
Pråmen över Styx.

Il écrit, écrit...
de la colle coulait dans les canaux.
La barque sur le Styx.

Extrait de *Ciel à moitié inachevé (Den halvfärdiga himlen)*

Trädet och skyn

Det går ett träd omkring i regnet,
skyndar förbi oss i det skvalande grå.
Det har ett ärende. Det hämtar liv ur regnet
som en koltrast i en fruktträgård.

Då regnet upphör stannar trädet.
Det skymtar rakt, stilla i klara nätter
i väntan liksom vi på ögonblicket
då snöflingorna slår ut i rymden.

L'Arbre et le firmament

Un arbre marche sous la pluie,
se presse à côté de nous dans la grisaille ruisselante.
Il a une mission. Il cherche la vie dans la pluie
comme un merle dans un verger.

Quand il s'arrête de pleuvoir, l'arbre s'arrête.
Droit, il brille, doucement dans la nuit claire
dans l'attente comme nous de l'instant
où les flocons s'abattent sur les lieux.

**Agneta Enckell, *Falla (Eurydike)*
*Tomber (Eurydice)***

”poetik”

”I detta ögonblick tänkte sig Don Quijote,
tack vare sin ständiga vana att föreställa
sig varje möjlighet som verklig, en så
felaktig verklighet man kan föreställa sig.”

(Kathy Acker)

om fotografiet, eller om – flykten, ur fotografiet, bortom
fallande, regnets rörelse (men) i rummet, flykten, i rummet,
drömmen om att veta, säkert, äta, fånga
in, fly: fotografiet, ut ur rummet, fallande –

: barnet sover inte men barnet sover barnet skrattar i sömnen modern
röker cigaretter efter cigaretter efter å tänker, ner sej i dy,
stannar –

dricker vatten –

vattnar blommor, palmen skälver till, försvinner, syr
hon gardiner? Hon drömmer, med barnet hon ser: gudfisken speglas
i sina ögon men barnet sover allvarligt med
mjukt allvar å modern modern färgar håret sätter på sej sol-
glasögon går ut på stan –

stannar, för ett plötsligt ljus –

Agneta Enckell, *Tomber (Eurydice)*

« poétique »

« A ce moment-là, pensa Don Quichotte,
merci à sa perpétuelle habitude à envisager
chaque possibilité comme réelle, une réalité aussi
inexacte qu'il est possible de se l'imaginer. »
(Kathy Acker)

Au sujet de la photographie, ou de – la fuite, hors de la photographie, au-delà
de la chute, le mouvement de la pluie (mais) dans la pièce, la fuite, dans la pièce,
le rêve sur ce que je sais, pour sûr, ce que je mange, ce que j'attrape,
ce que je fuis : la photographie, hors de la pièce, qui tombe –

: l'enfant ne dort pas mais l'enfant dort l'enfant rit dans son sommeil la modernité
fume cigarette après cigarette après oh, pense, lui-même par terre dans la boue,
il se tient là –

boit de l'eau –

arrose des fleurs, le palmier tremble, disparaît, coud-elle
des rideaux ? Elle rêve, elle regarde avec l'enfant : le poisson rouge se reflète
dans ses yeux mais l'enfant dort sérieusement avec
une sérieuse douceur oh la modernité la modernité teint les cheveux met des
lunettes de soleil sort en ville –

se tient là, dans une lumière soudaine –

somom hon kunde välja

varje möjlighet blir verklig: spotlight-belyst

tillståndet är tystnad

processen tom på mening

impulsen tränger sej in / på detta tillstånd, upprepar sej, opassande
ja oanständigt blottande, i sina oundvikliga ja, nödvändiga variationer,
själens ganska hemliga ja, kroppsliga, skikt, pulserar
in i tystnaden,
det tomma rummet,
å formar därigenom sin envisa mening

klarnar, sammanhangen
synliggör sej

slumpen behärskar impulserna omstrukturerar verkligheten
– det möjliga b l i r verkligt, å det omöjliga

Slump som mening

Tystnaden som musik, rytm

Upprepningen, det helt inte-effektiva, onödiga, meditation, mångfaldens
Pladder, poesi, som revolt å protest

comme si elle pouvait choisir

chaque possibilité devient réelle : spot light illuminé

son état est silencieux

le procédé vide de sens

l'impulsion se presse dans / contre cet état, se répète, indécente
oui obscène découverte, dans les oui inévitables, les variations nécessaires,
les oui totalement secrets de l'âme, du corps, de la couche, battent
dans le silence,
la pièce vide,
oh, forme ainsi sa signification obstinée

éclaircit, le contexte
devient visible

le hasard maîtrise les impulsions restructure la réalité
– le possible de vi ent réel, oh l'impossible

hasard comme signification

le silence comme musique, rythme

la répétition, le totalement non-efficace, inutile, méditation, bavardages
infinis, poésie, comme révolte, oh protestation

romantiska ramsor

comptines romantiques

I.

(om mord –)

det är inte dikt det är subhypnotiskt framkallade meningar utan mening – tunga
tunga betydelser utan förståelse för sej själva, rytmlöst genom ett grönt ögra

ja –

ja – arabiska flöden orientaliska öden –

posthypnotiska processer i det underjordiskt kroppsliga?

kroppen tänker rena tankar rinner över huden: en hand över mej, en hand –

älskar han? Älskar hon?

– kvinnor som flyter, tid flyter

Genom kvinnor, som limonad?

– ord i örat som artikulerat mummel, fuktigt –

(den skygga tonen genombruten av en oväntad ilning)

– med brutna vingar i blicken; murmelfåglar

; tiden: en fågel föll ner på trappan, utan huvud –

otrogna skott, i fantasin ja,

eller gula ögon, en arabisk melodi...

målar magiskt flyter solen sjunkande nedåt
i molnens skimrande ånga? Den stiger
den stiger!

I.

(sur l'assassinat –)

il n'y a pas de poème ce sont des significations sans signification produites sous hypnose –
langue
langue les significations sans compréhension en soi-même, au rythme perdu à travers l'œil
vert

oui –

oui – le flot arabe le destin oriental

des phénomènes post-hypnotiques dans les corps souterrains ?

le corps pense que les pensées pures coulent sur la peau : une main au-dessus de moi, une
main –

aime-t-il ? aime-t-elle ?

– des femmes qui flottent, le temps flotte
sur les femmes, comme de la limonade ?

– mot dans l'oreille qui articule un murmure, humide –
(le son timide brisé par un frisson inattendu)

– avec des ailes brisées dans le regard ; murmures d'oiseaux

; le temps : un oiseau tomba dans les escaliers, sans tête –

infidèle étincelle, dans ton imagination oui,
ou l'œil jaune, une mélodie arabe...

peint la fuite magique du soleil qui
s'enfonce vers le bas
dans la vapeur brillante du nuage ?
il s'élève
il s'élève !

i nattens tigertimma kom en man, in i mitt rum –

vad han gjorde där: ingen vet?

kanske du nångång?

Tiger s; ässet på stenen, ryter han

kanske jag nångång berättar det för dej,

kanske han kommer igen, retades

hon när solen behagfullt sjönk under flyende moln, nej hotande moln, hotande

– å, hon retas, tiger han, tigern Han speglar sej i

hennes gula ögoniris-spegel

eller i blinda städer, drömmar på väg till osynliga städer

där flyende män söker vägen som leder ut, som leder

in blinda städer

där bara barnen ser...

kvinnorna sover sover

med foster i sina ansikten

(–men man bråkar om så lite: ren innan mordet sker (det sker) är

tystnaden å man är stum å lyssnar –

– men man bråkar om så lite: långt innan jag föds: det

upprepar sej...)

II.

(om åtrå)

genom fönstret heli-
kopter

knäpper helikopter heliga kopter kuttrar knäppt i kairos helande
källa kalla knäppt kallar kvinnor som kvider mot kvällens hala
klippor kåta kroppar krossar –

som katt-lik, spinner: heligt! Svajar, höfter häftigt halkande
hatiskt med händerna hamnar hisnande i håret hämnas hackande
tänder saliga salamandrar hastar i skötets sol-sol rundarrispar
svalkande rastar

II.

(sur le désir)

à travers la fenêtre héli-
coptères

un hélicoptère claque de saints coptes roucoulent et claquent du bec au Caire en guérissant
la source froide appelle à peine les femmes qui gémissent le soir en glissant
des corps excités brisent des rochers –

comme ce qui ressemble à un chat, ronronne : sacré ! il coule, des hanches glissantes
violemment
haineuses avec les mains s'échouent dans un vertige dans le port se vengent en bafouillant
des dents des salamandres bénies se pressent dans la rondeur du ventre, au soleil soleil
en rafraîchissant se repose

III.

(om kärlek)

tystnaden framförallt

tystnaden

rörelse som attack; eller vaggvisa vaggvisa

mellan vaket å sömn att falla

mellan vaket å sömn aldrig nå

sömnen

rörelse som att falla

som att falla tassande tassande

genom varandra nu en spark

nånstans nära lungan som för att rädda sej

en spark fallande genom dej slår slår

som hjärtat

till sömns

till sömns inte sova inte sova

mellan vaket å sömn

knulla drömlöst

mellan vaket å sömn

som själen pumpar paradiset paradiset

(sur l'amour)

le silence avant tout

le silence

un mouvement comme une attaque ; ou berceuse berceuse

entre la veille et le sommeil tomber

entre la veille et le sommeil ne jamais atteindre

le sommeil

un mouvement comme tomber

comme tomber sur la pointe des pieds sur la pointe des pieds

l'un à travers l'autre maintenant un coup de pied

quelque part près du poumon comme pour se sauver

un coup de pied qui tombe à travers toi frappe frappe

comme un cœur qui bat

jusqu'au sommeil

jusqu'au sommeil ne pas dormir ne pas dormir

entre la veille et le sommeil

putain pas de rêve

entre la veille et le sommeil

comme l'âme des pompes paradis paradis

(paradisfåglar lysande vingslag i nattdis)

lysande fallande fall

-tyst tyst

faalll-

oss rör sej i oss oss oss

rör sej som själ, speglar

fågelunge hjärta

mellan

våra

läppar,

tickar,

tickar

– tyst! under

tysthetens yta detta

generösa babblande –

svamlande samman svimmar

– nej simmar,

simmar i solen kysser –

ditt hjärtas hjälplösa sidospår

eller spår av saftiga sår där själen svänger

in i sej själv skaver strålar mitt

seende strålar –

(des oiseaux de paradis écoutant les ailes dans la brume nocturne)

écoutant tombant tomb-
 silence silence

tooombe-
nous se bouge en nous nous nous

se bouge comme âme, se reflète
petit oiseau cœur
entre
vos
lèvres,

tic-tac,
tic-tac

– silence ! sous

cette surface du silence
généreux babillage –

celui qui délire ainsi s'évanouit
 – non nage,
nage au soleil embrasse –

l'autre trace inutile de ton cœur sans aide
ou trace de blessure dégoulinante où se balance l'âme
en elle-même frottent mes rayons
 rayons que je vois –

(solen stammar skamlöst: ”men jag då”
 ”men jag då”
Medan mörket mumlar: ”du” ”du” ”du-
 dummm”)

död kisar dis para
dis –

910

elle se déshabille à la lueur d'une crépitante
torche d'étoile

(le soleil bredouille sans honte : « mais moi alors »
« mais moi alors »

Tandis que l'obscurité murmure : « toi » « toi » « toi »
bêête »)

drive me crazy
la mort conduit éccœurée –
dansent tes doo a little doo a little
donne donne donne

la mort est éblouie par la brume unis-toi
à la brume –

ton âme goutte dans mes yeux
ton âme goutte dans mes yeux
ton âme goutte dans mes yeux

IV.

(om liv)

Allt inte

minnas allt

inte tro

inte tro

allt allt vill

vill falla

falla

falla

falla

falla inte

allt falla vill

allt falla

falla

vill falla

inte falla

falla

falla

falla

vill falla

vill falla

allt falla

—

IV.
(sur la vie)

Non pas tout
se souvenir de tout
ne pas croire
ne pas croire
tout tout veut
veut tomber
tomber
tomber
tomber
ne pas tomber
tout veut tomber
tout tomber
tomber
veut tomber
ne pas tomber
tomber
tomber
tomber
tomber
veut tomber
veut tomber
tout tomber

—

falla: somom hon inte kunde
falla: somom hon inte kunde
välja älska

älska, eller
värja sej
älska, eller
inte
älska, å försvinna
 förlora
 försvinna
 vinna, försvinna

livet är ett spel, nej livet
är inte ditt spel, tro –
inte allt livet är
inte allt, min kära,
tro
falla
minnas
inte allt, inte allt

tomber : comme si elle ne pouvait pas
tomber : comme si elle ne pouvait pas
choisir aimer

aimer, ou
se choisir
aimer, ou
ne pas
aimer, oh disparaître
 perdre
 disparaître
 gagner, disparaître

la vie est un jeu, non la vie
n'est pas ton jeu, crois-moi –
la vie n'est pas du tout
pas du tout, mon cher,
crois-moi
tomber
souviens-toi

pas du tout, pas du tout

le trou

hålet

denhär dikten skulle bli äcklig, säj nånting vackert, vackert men det finns
ju hål i orden, hål hålen täcker orden hål som hud ja vackra
hål flyr
flyende hud
vackert?

– äckliga hål, fula hål som man inte vet vad som finns i dem nej
man vet inte vad som helst kan komma ur fula hål det är ju det som
gör dem fula (fuula juttu), vad som kommer –

– men var inte hålen som vacker len hud?

– raspande hud, lena ljud

hud mot hud

vad som kommer ur –

hålen i huden nej hålen

i orden i orden

hålen i jorden eller jord som hud

(målen i morden)

hursomhelst av jord är du kommen, men i begynnelsen var ända

Ordet

misstaget var mordet, för hud är len

– å, jag vill säga det nu, ja jag vill, att det är det som gör

mord verkligt (hålen!), ORD till HANDLING såå,

var inte så äcklig är du snäll –

men ur hålen –

– snälla...

ce poème deviendrait dégoûtant, dites quelque chose de beau, beau mais il y a
pourtant un trou dans les mots, trou les trous couvrent les mots trou comme une bien belle

peau
un trou fuit
peau éphémère
jolie ?

– trous dégoûtants, trous laids dont on ne sait pas ce qu’il y a en eux, non
on ne sait pas ce qui surtout peut venir de ces trous laids c’est pourtant cela qui
les rend laids (*histoires¹ laaides*), ce qu’ils deviennent –

– Mais les trous ne sont-ils pas autre chose qu’une belle peau lisse ?

– peau qui gratte, son doux

peau contre peau

ce qui en vient –

les trous dans la peau non les trous

dans les mots dans les mots

les trous dans la terre ou la terre comme peau

(les buts du meurtre)

en tout cas tu es venu de la terre, mais dans le commencement était la fin

le mot

le meurtre était une erreur, parce que la peau est lisse

– oh, je veux le dire maintenant, oui je veux, que c’est ce qui apporte

le meurtre vraiment (les trous !), du MOT à l’ACTION alors,

ce n’était pas si dégoûtant s’il te plaît –

mais des trous –

– s’il te plaît...

¹ En finnois dans le texte.

– ja ur snälla hål som döljer ord kommer mord, tillexempel: man
mördar för att hud är len, för att HUD HAR HÅL
så döljer man mord i jord
täcker över det allt med ord (som har hål som täcker –) för till
ord skall du åter –
så undra på att ur hålen kommer nånting...
– vaddå? Snälla äckliga du –
– men hud är ju så vacker, flyende; len hud raspande hud mot
hud, lena ljud, försvinnande –

– oui le meurtre vient de gentils trous qui cachent des mots, par exemple : on
tue pour que la peau soit lisse, pour que LA PEAU AIT DES TROUS
ainsi on cache le meurtre dans la terre
couvre le tout de mots (qui ont des trous que l'on couvre –) jusqu'à ce que
tu hurles encore un mot –
alors demande à ce que les trous viennent du néant
– quoi ? s'il te plaît, c'est dégoûtant –
– mais la peau est pourtant si jolie, éphémère ; la peau lisse râpeuse peau contre
peau, un son doux, qui s'évanouit –

i gryningstimman, sömnlöst ekar klacksteg, tassande undertoner i avhuggna tankars labyrint –

mördaren rör sej flämtande i kulvertarna till ett hypermodernt höghuskomplex,

(å solens första strålar är ännu barmhärtiga)

å han frågar han vågar ännu fråga om möjliga utvägar, kanske han möter någon?

för en stund, i gatans effektiva nyvakna vimmel å brus, kropparnas resultatinriktade yta, med rena drömmar ("glömd är tv-kvällens själv-tillfredsställelse") om barndom å keldjur, på resa in i vardagen – är han en av dom andra –

"endast offret väntar på att saknas"

i ett låst rum, när borrars hackljud spetsar sej genom väggarna å köttångorna tränger sej genom ventilgångarna, i ett låst rum (vem låste?) frågar mördaren inte om möjliga utvägar: mördaren skriver dikter som ingen ska tro på – det han skriver är verkligt

"mördaren i ett låst rum menar ingenting symboliskt"

offret vaknar inte mer, offret drömmer inte
mördaren sover, mördaren skrattar mjukt i sömnen, drömlöst

aux premières heures du jour, sans repos, retentit le claquement d'un talon, sur la pointe des
pieds con-
notations dans le labyrinthe des pensées avortées –

l'assassin se déplace en haletant dans les tunnels jusqu'à un complexe de gratte-ciels hyper-
modernes,

(oh, les premiers rayons du soleil sont encore charitables)

oh, il interroge il ose encore s'interroger sur de possibles solutions, peut-être
qu'il rencontre quelqu'un ?

un instant, dans le sourd bourdonnement et grondement de la rue qui s'éveille, la surface des
corps
était axée sur les résultats, avec des rêves purs (« oublie de te gratifier
d'une soirée télé ») d'enfance et d'animaux, sur un voyage dans le quotidien –
il est un parmi les autres –

« seule une victime attend de disparaître »

dans une pièce fermée à clé, quand un son éraillé de perceuse traverse les murs
et des essences faisandées pénètrent les conduits de ventilation, dans une pièce
fermée à clé (qui la ferma ?) l'assassin ne s'interroge pas sur de possibles solutions :
l'assassin
écrit des poèmes que personne ne croira –
ce qu'il écrit est vrai

« l'assassin dans une pièce fermée à clé ne signifie rien de symbolique »

la victime ne s'éveille plus, la victime ne rêve plus
l'assassin dort, l'assassin rit doucement dans son sommeil, sans rêve

offret är blivit historielöst, hennes minnen är upplösta,
hennes liv onåbart

när ska någon sakna henne, när också hennes mördare slutat
drömma –

lögnen är som ett befriande skratt –
mördaren byter namn, flyttar till en annan stad

la victime est maintenant privée d'histoire, ses souvenirs sont dissous,
sa vie inaccessible

quand elle manquera à quelqu'un, aussi quand son assassin sera arrêté
rêver –

le mensonge est comme un rire libérateur –
l'assassin change de nom, s'enfuit dans une autre ville

en mördare som springer i kulvertarna till ett hypermodernt
höghuskomplex rådfrågar desperat om möjliga utvägar, om han möter nån,
han uttrycker sej inte symboliskt,
i ett låst rum skriver han dikter som ingen förstår, det han
skriver är verkligt –

du kom till mej om natten
du bad mej göra nånting,
jag gjorde det, för jag är besatt, av dej (fixbild!) i mej, av
mej själv av din ständiga flykt ur mej, oavslutad av min
flykt –

nu är du förändrad: jag älskar din flyktighet
din flykt är fåfång –

un assassin qui court dans les tunnels jusqu'à un complexe de gratte-ciels
hypermodernes se demande désespérément quelles sont les solutions possibles s'il rencontre
quelqu'un,
il ne s'exprime pas de manière symbolique,
dans la pièce fermée à clé il écrit des poèmes que personne ne comprend, ce qu'il
écrit est vrai –

tu viens à moi dans la nuit
tu me demandes de faire quelque chose,
je l'ai fait parce que je suis obsédée, par toi (idée fixe !) en moi, par
moi-même par ta fuite constante hors de moi, par ma fuite
infinie –

maintenant tu es transformé : j'aime ta façon de fuir

ta fuite est inutile –

gjort är gjort
jag gjorde exakt det du sa åt mej att jag skulle göra, ord för
ord
med avskuren vilja fallen i suget att äntligen, äntligen göra
nånting, förstenad i korsdraget, ett vacuum där allting händer
för snabbt, ändå: när ingenting förändras
: liv utfällt i tomrummet statisk
elektrifikation men det var nog inte det som ledde till
hennes död, jag är
säker?
bara så rädd: det var fruktansvärt

just rädslan, att medvetet göra nån som man tyckt mycket
om passionen att föra det till sitt plågsamma slut, tillspetsa
plågan –

dehär dagarna (det är mycket mörkt här) har jag haft en vällustig
å svindlande känsla av att falla –

ce qui est fait est fait
j'ai fait exactement ce que tu m'as dit de faire, mot pour
mot
avec la volonté interrompue de tomber dans l'envie de finir, finir de faire
quelque chose, pétrifiée dans le courant d'air, un vide où tout se passe
trop vite, cependant : quand rien ne change
: la vie se déroulait dans un espace vide statique
électrification mais ce n'est sans doute pas ce qui a conduit
à sa mort, je suis
sûre ?
trop peur : c'était horrible

juste l'angoisse de blesser consciemment quelqu'un, quelqu'un qu'on aime beaucoup
sur la passion de l'accompagner jusqu'à sa fin douloureuse, empaler
l'agonie –

ces jours-ci (il fait très sombre ici) j'ai ressenti le désir
oh, dans un vertige, une sensation de tomber –

hur det gick till: hon bevarade sin integritet; sin i n t e g r i t e t hör
du, å sin sårbarhet, hennes tårar rann ofta över kinderna,
genom hennes ansikte: hon grät aldrig
hon gav sej, generöst, åt främlingar, gifta män, äventyrare, sina
väninnors pojkvänner, åt sina väninnor
hon älskade, ja, hon älskade
hon lät dem, å så gärna, göra henne illa, men aldrig länge i
taget
hon trodde aldrig på någon, hon lät sej ständigt svikas
ett lätt skratt vilade i hennes ansikte, som en fjäril
fladdrade det över hela hennes kropp, upprepade
sej, som ett lyckligt barndomsminne
hon var som en brist, i sej
en alltid närvarande
en aldrig avvikande förlust, med ett lätt skratt

hon var den sortens kvinna man inte stod ut med, man kunde
väl förgöra henne?
Hon märkte det, hon förgjorde sej, sjläv

Det var i blått vårskymningsljus, hon tog av sej solglasögonen
: hennes ögon blänkte till (skimmer!), så gick hon över gatan, med
Ett lätt skratt kastade hon håret bakåt, satte på sej solglas-
ögonen, försvann, en stilla bortflytande ryggtavla –

comment cela s'est passé : elle conservait son intégrité ; son i n t é g r i t é entends-tu, et sa vulnérabilité, des larmes coulaient souvent sur ses joues,
le long de son visage : elle ne pleurait jamais
elle se donnait, généreusement, à des étrangers, des hommes mariés, des aventuriers, les
copains de ses amies, à ses amis
elle aimait, oui, elle aimait
elle les laissait, oh, si volontiers, lui faire du mal, mais jamais bien longtemps
elle ne faisait confiance à personne, elle se laissait perpétuellement trahir
un léger rire parcourait son visage, comme un papillon
volant au-dessus de tout son corps, se
répétant comme un souvenir d'enfance heureux
elle était comme un manque, en soi
un présent permanent
une perte jamais déviante, avec un léger rire

elle était le genre de femme que l'on ne supporte pas, pouvait-on
bien la détruire ?
elle le remarqua, elle se détruisit, elle-même

c'était dans la lumière bleue du crépuscule, elle retira ses lunettes de soleil
: ses yeux brillaient (étincelaient !), alors elle traversa la rue, avec
un léger rire elle rejeta ses cheveux en arrière, remit ses lunettes
de soleil, disparut, sa silhouette de dos s'éloignant en silence –

följande natt drömde jag, att jag tvingades till kapplöpning
med henne, å några andra: men det var bara jag som måste
löpa – hon, dom andra å du med, stod helt cool, likgiltigt
å såg på när jag gjorde mitt yttersta, tog ut mej,
sprängde kroppen i en ensam kamp –
varför sprang jag? –

varför gjorde jag det?
infångad, i dom omöjliga kompromisserna
hetsad, provocerad, kall
dom hårda ansiktena, tabu: ”böta-röta buta-buta”
rollspel roller rullar
nej spelet var på andras villkor, alltid på dom andras
nej spelet var aldrig mitt
varför gjorde jag mej till offer?

gjorde jag det? – jag?	– känslan, att falla –
: helt, kallt:	
väl-lustigt, hänge sej	mellan sömn å vaka
	drömlöst

offret dör,
befriat från ansvar –
offret som hora: bjuder ut sej –

la nuit suivante je rêvais qu'on me forçait à faire la course
avec elle, et quelques autres : mais c'était seulement moi qui devais
courir – elle, les autres et toi avec, restait totalement cool, indifférente
et vit que je faisais de mon mieux, me saisit,
explosa mon corps dans une lutte solitaire –
pourquoi courais-je ? –

pourquoi le faisais-je ?
piégés, dans des compromis impossibles
haletants, provoqués, froids
leurs visages sévères, tabous : « payer-pourrir »
le personnage du jeu de rôle se déroule
aucun jeu ne suivait d'autres conditions, toujours sous celles des autres
aucun jeu n'était jamais le mien
pourquoi me suis-je faite victime ?

l'ai-je fait ? – moi ? – le sentiment de chute –
: entièrement, froidement :
très drôle, se livrer entre sommeil et veille
 privé de rêve

la victime meurt,
libérée de ses obligations –
la victime comme pute : se prostitue –

är jag död nu? har speglingen lyckats? är jag
hon? har jag förintat henne genom
att spegla min själ i hennes är jag
hon, ens en stund, dör?

suis-je morte maintenant ? ai-je traversé le miroir avec succès ? suis-je
elle ? je l'ai détruite en
reflétant mon âme dans la sienne suis-je
elle, même pour un instant, morte ?

här är allting som förr
sommom ingenting hade hänt

ända

det förlorade, en tvekan
ändå mera: trolösheten, misstron

vi trodde att vi ingenting hade att förlora
nu har vi förlorat henne
nu har vi förlorat det

det var aldrig fråga om ett experiment,

tristessen: ett aldrig ifrågasatt beroende, knull som flykt där
ömheten blev förlust, avsked, drömlösa nätt

ingenting att förlora

läattsinniga utkast språkets ansvarslösa lekfullhet
livets djupa stumhet det oberättade livet
: som möjlighet
den möjliga otryggheten mångtydigt gungfly lögn
å sant, på samma gång, spränger
tankens kropp i dom
omöjliga kompromisserna
: trolösheten

jag älskar detta: läattsinnig lekfullhet, det möjliga, bristen,
i sej

ici tout est comme autrefois
comme si rien ne s'était passé
jusqu'à

la perte, un doute
encore plus : l'infidélité, la méfiance

nous croyions que nous n'avions rien à perdre
maintenant nous l'avons perdue
maintenant nous l'avons perdu

ce n'était jamais une question sur une expérience,

l'ennui : une addiction jamais questionnée, la baise comme fuite de
la tendresse qui vient à manquer, démissionnaire, des nuits sans rêves

rien à perdre

frivole projet la joie sans responsabilité de la langue
le profond mutisme de la vie la vie indicible
: comme la possibilité
les impossibles insécurités borbier ambigu mensonge
et vérité, en même temps, explose
le corps de pensées dans leurs
impossibles compromis
: infidélités

j'aime cela : vertige amusant, le possible, le manque,
en soi

det vi inte kunde förlora men
förlorade

: att falla i det som inte tänker
som inte minns
inte kan
berättas

ce que nous ne pouvions pas perdre mais
que l'on a perdu

: tomber dans ce à quoi on ne pense pas
ce dont on ne se souvient pas
ce qu'on ne peut pas
ce qui est dit

desperationen, å samtidigt, lättnaden i hennes ögon som speglade
mina rum, den sista gången hon var här –

kände hon sin mördare?

hon hittades död i sängen, blottad
– nej, det var inte våldtakt
men täcket var rivet åt sidan, den lätta klänningen uppfläkt, å
vänstra benet krökt på ett onaturligt ja, opassande sätt
å högra handen låg vid munnen, somom hon sugit på tummen –
hade hon själv blottat sej?
hon dog av ett sår i hjärtat –

man säger att hon haft kontakter med en anarkistisk terrorist-
gruppering i Bologna, att hon delatagit i skumma politiska aktioner
under sin tid i Turkiet –

(å vad är politiskt skumt? att säga så låter skumt: som en bort-
förklaring)

: kanske; hon hämtade sej ju aldrig efter sitt uppvaknande ur
sjuttiotalets felslagna drömmar?

man säger att hon sålde sej: sin själ, sin kropp?

désespoir, oh simultané, le soulagement dans ses yeux qui reflétaient
ma chambre, la dernière fois qu'elle était là –

connaissait-elle son assassin ?

on la trouva morte dans son lit, nue
– non, ce n'était pas un viol
mais la couverture était déchirée sur le côté, sa robe légère était abimée, et
sa jambe gauche pliée de façon anormale, inconvenante
et sa main droite reposait sur sa bouche, comme si elle suçait son pouce –
s'était-elle exposée elle-même ?
elle était morte d'une blessure au cœur –

on disait qu'elle avait eu des contacts avec un groupe terroriste
anarchiste à Bologne, qu'elle avait pris part à des actions politiques louches
pendant son séjour en Turquie –
(et qu'est-ce qui est politiquement louche ? Voilà ce qui est louche : comme une
excuse)
: peut-être : elle ne se releva jamais du réveil des rêves inassouvis nés
dans les années soixante-dix ?

on disait qu'elle se vendait : son âme, son corps ?

du säger att jag var svartsjuk –
javisst – allt hon hade, som jag saknar: självklarheten –
du slog mej i ansiktet med den, med hennes givmildhet, hennes
sårbarhet, hennes nyfikenhet,

men jag har också speglat mej i henne, jag har också älskat
henne –

dom kom till mej med hennes läderrock, dom tyckte jag skulle ha
den, att den skulle passa mej, å hennes solglasögon –

skulle du bli kåt på mej i hennes läderrock å solglasögon, tro
att jag är hon, ens en stund?

var hon en hora?

tu dis que j'étais jalouse –
certainement – elle avait tout ce qui me manque : c'est un fait –
tu me frappes au visage avec cela, avec sa générosité, sa
vulnérabilité, sa curiosité,

mais je me suis aussi vu à travers elle, je l'ai aussi
aimée –

ils sont venus me voir avec son manteau de cuir, ils pensaient que je
l'aurais, qu'il m'irait, et ses lunettes de soleil –

t'aurais-je excité dans son manteau de cuir et ses lunettes de soleil, m'aurais-tu pris
pour elle, juste un instant ?

était-elle une pute ?

(fotografier)

1. (fnask)

dröjer i kindens kaotiska rundning hårt
mot mjukt, ler

lera, len
leende, lem läpparna
sväller (tro)

lösa tanter tra
kasserar (kasserar kiss)
nödiga kroppar nöd

vändiga kropps-lika
(lik?)

väntar själs-lik,
väntar hemskt å hemligt mjukt,
hårt mjukt (hon är så stark hon är
så svag hon är så
stark hon är) hon är

(des photographies)

1. (putain)

s'attarde autour du chaos de la bouche dur
contre molle, sourit

sourire, lisse
en souriant, membre les lèvres
gonflent (je crois)

de vieilles femmes rigides
jettent (jettent de l'urine)
la nécessité des besoins naturels

pareils aux changements du corps
(pareil ?)

attend comme une âme,
attend la douceur d'un horrible secret,
dur doux (elle est si forte elle est
si faible elle est si

forte elle est) elle est

2. (brud)

dröjande, kropp av-
stannad stannat: kindbenet, på
ett fotografi, leendet å vekt
i skuggan

(kaos, hemligt)

brudslöjan, öronsribben å en
tanke: ringen flyr sin känsla att
vara, rund att alltid
återkomma att alltid vända
in, i sin form, å
åter –

3. (mor)

intelligent kropp simmar barnsligt i foster-
dimma
å ropar
ropar så munnen blöder: mamma!

(jag vet ingenting)

2. (jeune mariée)

s'attardant, arrêtée, le corps ra-
bougri : la pommette, sur
la photographie, le sourire oh faible
dans l'ombre

(chaos, secret)

le voile de la mariée, le lobe de l'oreille et une
pensée : l'anneau fuit son désir d'
être, autour de toujours
revenir de toujours se tourner
, dans sa forme, et
encore –

3. (mère)

corps intelligent nage comme un enfant dans la brume
du fœtus
et crie
crie comme si sa bouche saignait : maman !

(je ne sais rien)

4. (flicka)

pappa hackar skrivmaskin, skuggan av stort svart huvud dallrar
i taket hon sitter på huk vid dörren, mamma borta pappa hackar
hon sitter på huk vid dörren, kackar
på tröskeln: skör klänning, glas
skor

4. (fille)

Papa tape à la machine à écrire, l'ombre de la grande tête noire vibre
sur le plafond, elle est accroupie contre la porte, Maman absente Papa tape
elle est accroupie contre la porte, fait caca
sur le seuil : robe fragile, chaussures
de verre

ord för
ord betraktar du fotografiet av en
älskad kvinna

: kroppens glidande yta, själens
kropp

”hon är så
Är hon borta”

kvar du flyende över kvinnors
fladdrande kroppar älskad i deras
fallande rörelse du speglar
dem ord för ord orden fragmenterar
dem

(hennes flykt ur fotografiet: ”av mej
finns bara fragment kvar”)

du kvar speglade
förvandligarna, en värld
som rör sej, in
mot hennes hjärta, ord
för ord

mots
tu vois les mots la photographie d'une
femme aimée

: surface où glisse le corps, le corps
de l'âme

« Elle est si
Elle est partie »

Tu restes fuyant par-delà les corps
des femmes aimantes qui flottent dans un
mouvement descendant tu les reflètes
mot pour mot les mots les
 fragmentent

(elle s'échappe de la photographie : « de moi
il ne reste que des fragments »)

tu restes en regardant
les métamorphosés, un monde
qui se meut, qui va
vers son cœur, mot
pour mot

söker du rastplats hos mej, vila i vild å dyig
existens?

jag som i förvandling –

dina ord slår mej i sten, i flaska

– men ord har hål

: jag kryper in i hålen, gör mej osynlig gör mej rum, att röra
mej: alltid i rörelse, bort –

vi liknar inte längre varandra har jag har
redan passerat brännpunkten –

en plats att berätta dej på?

jag slår en kil i dina berättelser, kravlar in i dina ords
kryphål, sprickor – gör mej rum –

kroppens rastlösa skugga –

själens försiktiga rörelse ifrån, alltid ifrån –

du liknar mej inte jag

som i förvandling okänd för varje fixerad

bild spänd mot det

cherches-tu l'aire avec moi, pour un repos dans la nature sauvage, dans la boue
de l'existence?

moi comme dans la transformation –

tes paroles m'ont frappée dans la pierre, dans une bouteille
– mais les mots ont des trous
: je rampe dans les trous, me rend invisible me fait de la place pour me
bouger : toujours en mouvement, loin –

nous ne nous ressemblons pas plus longtemps, j'ai ai
déjà passé le point focal –

un lieu où te raconter quelque chose ?
J'ai frappé un coin dans tes histoires, je rampe dans l'échappatoire de
tes mots, fissuration – me fait de la place –

ombre agitée du corps –
mouvement prudent de l'âme de là-bas, toujours de là-bas –

tu ne me ressembles pas,	moi
comme dans la transformation	inconnue à chaque élément fixe
l'image étirée contre lui	

som glömmer för-
vandlade minnen, rusar mot
tiden, berusar,
tystnar –

in i skogen av speglar
vill du se bilden av dej reflekteras i ett bortvänt öga?
eller i en sprattlande själ, fastnitad i sej själv springer alltid
efter sej själv, alltid förvandlad till månting annat än sej
själv?
eller vill du sej dej själv berättad i min kropp som bara är yta?
eller känna dej själv i den veckade hudens håll: där hjärtat förr
hackade, ja hackade håll i illusionerna –
halkande över min kropps yta, försvinna?

ett sånt babbel hördu, berättelserna: dina bråkiga ord reproduceras
i min bortspringande fitta,

: sen kommer tystnaden, kaos å kroppen blir annan
kropp orden blir andra
ord vad dom betydde, tidigare
har man glömt å nu
förstår man dom inte berättelser
blir kaos när lögnerna, förenklingar
avslöjas –

vår berättelse, hördu? fastnad på ett fotografi, oframkallat –

qui oublie transfo-
 rmés les souvenirs, qui se ruent vers
 le temps, s'enivrent,
 se taisent -

 dans la forêt de miroirs
veux-tu voir ton image se refléter au loin dans un œil détourné ?
ou dans une âme en lutte, riveté en elle-même court toujours
après elle-même, toujours transformée en autre chose qu'elle-
même ?
ou veux-tu toi que cela se raconte dans mon corps qui n'est que surface ?
ou le sens-tu toi-même dans les trous de la peau plissée : où le cœur plus tôt
hachait, oui hachait les trous dans les illusions -
glissant sur la surface de mon corps, disparaître ?

un même salut balbutiant, des récits : tes mots turbulents se reproduisent
dans ma chatte qui s'enfuit au loin,

: puis vient le silence, le chaos sur le corps devient un autre
 corps de mots devient d'autres
 mots que ce qu'ils voulaient dire, autrefois
 on a oublié jusqu'à maintenant
 on ne les comprend pas des histoires
 deviennent chaos quand les mensonges, les simplifications
 sont divulgués -

notre histoire, hé ? collée sur une photographie, incréée -

– lämna mej bort ur dessa ord...

– infångad av ett plötsligt ljus...

mina ords kropp är hål ord
har hål min kropp –

- laisse-moi loin de ces mots ...

- capturée par la lumière soudaine ...

mon corps de mots sont des trous les mots
ont transpercé mon corps -

avfall

déjections

... fostermoster:

i drömmen berättar moster
drömmar om lidande fiskar
– dom slickaR mina nyfödda baRn
klagar moster och i fosteR-
vattnet bliR dom så lidRliga...
säger moster med ögon stora av förundran...

Denna historia handlar inte om mitt barn.

Den handlar om – ja – om något som inte – (som inte?), eller om skit
och vatten. –

Varför bär hon på en potta?

Det finns så lite tid.

Hon kan inte (kan inte) behärska sej.

I spårvagnen skakar pottan, med mänskligt avfall, ensam, i friktionen
mot skenorna, under skylten ”för barnvagnar”. Hon känns inte vid sin potta,
låtsas inte om den: hon stiger av spårvagnen.

På en hög kulle, utanför stan, ser hon, långt men brant, under sej, därnedan-
för, vattnet: vattnet skimrar, turkosblått, i bassängerna utspridda i
det gröna, det smaragdgröna, gräset: långt bortom horisonlinjerna: bad-
anläggningar för innefolket.

Solen skiner, livet är fridfullt, ja – tryggt, och glatt.

... tante d'accueil :

 dans le rêve raconte la tante
 des rêves sur des poissons souffrants
 - Elles l'Échent mon Enfant nouveau-né
 la tante se plaint et en famille d'accueil...
 l'eau leur est tellement lubrifiée ...
 la tante dit avec les yeux grands d'émerveillement...

Cette histoire ne parle pas de mon enfant.

Elle porte sur - oui - sur quelque chose qui n'est pas - (qui n'est pas ?), ou sur la merde
et l'eau. -

Pourquoi porte-t-elle portait un pot ?

C'était il y a si peu de temps.

Elle ne peut pas (ne peut pas) être maître d'elle-même.

Dans le tram le pot se secoue, avec les déjections humaines, seul, dans la friction
contre les rails, sous le panneau "pour les poussettes." Elle ne se sent pas bien contre son pot,
mais elle ne fait pas semblant : elle descend du tram.

Sur une haute colline, hors de la ville, elle regarde, sur la pente longue mais raide, sous elle, là
en-dessous...

l'eau : l'eau brille, bleu turquoise, dans les bassins répartis dans

le vert, le vert émeraude, de l'herbe : bien au-delà de la ligne d'horizon : comme des
complexes

aquatiques pour les gens du coin.

Le soleil brille, la vie est calme, oui - tranquille, et heureusement.

Hon badar med stjärnorna.

Det är sportstjärnor, och kulturstjärnor.

Men över bassängkanten böjer sej en kvinna och kvinnan säger till henne om pottan. Hon ska följa kvinnan, med upp.

”Att överge en potta: det går inte.”

Går inte?

Dom går, uppför breda vitmarmorade, ljusskimrande, trappor till labyrinthiska, höga, ljusa gångar som, raka, genomskär landskapets hemlighetsfullt skiftande nivåer: arkitektoniskt planerade för att dölja: meningen, betydelsernas förskjutningar i det hon ser: ser hon?

Vattnet speglar ljuset häruppe, kastar hit sina reflexer, som bitar av minnen man redan glömt, att fly: som att flyga.

Kvinnorna dom möter anklagar (varandra, sej själva?), dom fryser, och dom anklagar henne.

Men kvinnorna hon ser därute på den skugglösa bron (ljuset! Ljuset bryts i brunt) är små och glada. En av dem bär pottan framför sej i en generös gest, den andra väger penseln i sin vänstra hand, avväger handlingen, det som ska ske.

Dessa kvinnor är rena, dom har rakat sina hjässor.

Hon provar sina steg fram till dom rena kvinnorna. ”Ödmjukheten”, undrar hon.

Kvinnorna ber henne vänta.

Så doppar den ena penseln i pottan, drar upp den (sommom den vägde i hennes hand!) och stryker borsten ömt över hennes mage: ger henne åter denna tunga, luktfria bruna, jordlika essens, detta avfall.

Den lilla kvinnan sveper penseln över hennes hud, täcker armarna och låren, bålen, skikt på skikt den bruna jorden: eget avfall suger sej fast i hennes porer, blir jord, hon blir jord: brun, luktfri, skikt på skikt.

Elle se baigne avec les étoiles.
Ce sont des étoiles du sport, et des étoiles de la culture.

Mais sur le bord du bassin une femme se penche sur elle et la femme lui parle
du pot. Elle suivra la femme jusqu'en haut.
« Au sujet d'abandonner un pot : ça ne se fait pas. »
Ca ne se fait pas ?
Elles marchent, jusqu'en haut des grands escaliers de marbre blanc, chatoyants de lumière,
vers le laby-
rinthe, hauts passages lumineux qui, droits, coupant les niveaux totalement différents
du paysage plein de secrets : architecturalement prévus pour cacher : l'opinion,
les décalages des significations dans ce qu'elle voit : voit-elle ?
L'eau reflète la lumière ici, jette là ses reflets, comme des morceaux de
souvenirs que l'on a déjà oubliés, fuyant : comme volant.

Les femmes qu'elles rencontrent accusent (tout le monde, elles-mêmes ?), elles ont froid, et
elles les accusent.
Mais les femmes qu'elle voit là-bas sur le pont sans ombre (la lumière ! La lumière se réfracte
en rayons bruns) sont petites et heureuses. L'une d'elles porte le pot en face d'elle dans un
geste
généreux, l'autre pèse le pinceau dans sa main gauche, pèse les faits,
ce qui va se passer.
Ces femmes sont propres, elles ont rasé leurs crânes.
Elle scrute ses pas jusqu'à ce qu'elle rejoigne les femmes propres. « Respect », s'étonne-t-
elle.
Les femmes lui demandent d'attendre.
Puis elles trempent leur unique pinceau dans un pot, tirent vers le haut (comme s'il pesait
dans
leur
main !) et dessinent avec la brosse sur leur ventre tendrement : elles confient leur langue
lourde, essence de terre, brune, inodore, à ces déjections.
La petite femme dessine avec le pinceau sur sa peau, recouvre ses bras et ses cuisses,
le tronc, couche après couche avec la terre brune : ses propres déjections sont aspirées
fermement
par ses pores, restent de la terre, elle devient de la terre : brune, inodore, couche après couche.

falla

tomber

ensam med din mördare
: har du varit hos din hypnotisör?

(framförallt tystnaden: dom känsliga fingrarna, mot din hals
Smekande i halsgropen, ett krappt märkbart tryck –)

har du varit hos din hypnotisör?
du är avslappnad, tänker på ingenting just, själen
själen faller genom ditt ansikte, täcker ditt ansikte, likt
en slöja: avslöjar –
du faller,
ensam med din mördare?
du faller
faller
faller

ensam med Gud? Själen stiger upp i ditt ansikte, rivs itu

bara ett litet tryck –

seule avec ton assassin
: as-tu été chez ton hypnotiseur ?

(surtout le silence : les doigts sensibles, contre ton cou
Caressant dans ta gorge, une pression à peine perceptible -)

as-tu été chez ton hypnotiseur ?
tu es détendue, tu ne penses à rien justement, l'âme
l'âme traverse ton visage en tombant, couvre ton visage, comme
un voile : tu te révèles —
tu tombes,
seule avec ton assassin ?
tu tombes
tombes
tombes

seule avec Dieu ? L'âme s'élève de ton visage, déchirée en deux

juste un peu de pression —

på kyrkans trappa sparv skälvande, liksom levande
solljus fyller rymden ibland som nålstick, hettan liten
fågel faller liten
fågels kropp faller utan
huvud utan
huvud genom solljus, kyrka som
sten sten
skälver liksom levande liten
kropp / i ljus

sur les escaliers de l'église un moineau tremblant, comme vivant
la lumière du soleil remplit l'espace au milieu de l'aiguille, la chaleur un petit
oiseau tombe petit
le corps de l'oiseau tombe sans
tête sans
tête à travers la lumière du soleil, église en
pierre pierre
tremble ainsi que le petit corps
vivant / dans la lumière

stöt mej på sternarna
fallet mot markens stickor, skrubba läpparna blodiga, knäna i dyn,
tårna mot trädet, händerna under magen å bröstet, bröstet mot
en främlingskuk, mjukt

stöt mej på stenarna
fallet mot markens stickor, skrubba läpparna blodiga, knäna i dyn,
tårna mot trädet, händerna under magen å bröstet mot
en främlingskuk, mjukt

blesse-moi sur les rochers
la chute contre des aiguilles au sol, frotte tes lèvres ensanglantées, les genoux dans la boue,
les orteils contre l'arbre, les mains sous le ventre, les seins, les seins contre
la bite d'un inconnu, douce

blesse-moi sur les rochers
la chute contre des aiguilles au sol, frotte tes lèvres ensanglantées, les genoux dans la boue,
les orteils contre l'arbre, les mains sous le ventre, les seins, seins contre
la bite d'un inconnu, douce

under kunde du
falla
falla genom den
kalla
kalla –

fuktig full
av lukter, upplöst du
med din
varma
upplösta
kropp
fuktig faller

du upplöst

i lukter
stilla
faller –

pourrais-tu ci-dessous
tomber
tomber à travers le
froid
froid —

humide pleine
d'odeurs, dissoute, toi

avec ta
chaude
dissoute
ton corps
humide tombe

tu fonds

dans les odeurs
tranquille
tombe —

upplös dina
tänder vad
händer, tunga

din död
påminner sej din
död påminner
dej din död minns
minns

stilla liv
antändare som i akvarium
stilla liv
antändare som i akvarium
stilla liv –

dissous tes
dents quoi
tes mains, ta langue

ta mort
ressemble à ta
ta mort ressemble
à toi ta mort souviens-toi
souviens-toi

vie tranquille
en feu comme dans un aquarium
vie tranquille
en feu comme dans un aquarium
vie tranquille —

– håll mej som en beibi mamma
som var jag föll bort, i klyftorna mellan orden, omöjlig
att fatta, i klyftorna mellan där det som säjs flyr å
det som säjs under ytan bubblar, bara bubblar, av ovilja, det
osagdas trängsel: bubblar å sjuder: svalnande känslody,
trist oro
somvar jag sjönk undan: det jag vill
som var ovilliga konturer, trista toner, trögjuriskt låtande
ätande

– håll mej som en beibi mamma han som
föll ner från högspänningsledningen är
död sen länge håll mej som en

beibi, mamma, gunga mej gunga lite
till, jag vill se vågorna sakta
rinna in mot stranden, höra
stenarna vända sej får jag
plocka en sten till, mamma?

den svala, våta lite sträva ytan, död sen länge, koncentrationen
av tid, i en sten, huden som blir äldre
mamma, en man som sover vid min sida, med munnen vid öppen,
minns du, stenen föll
ner bland andra stenar jag hittade
aldrig samma sten igen, munnen vid
öppen, som sväljer

- Tiens-moi comme un bébé maman

alors que j'étais tombée loin, dans les espaces entre les mots, impossible
de les saisir, dans les interstices entre ce qui est dit sur la fuite
ce qui est dit sous la surface des bulles, juste des bulles, de réticence, la
bousculade de l'indicible : bouillonne et frémit : foule d'émotions qui se refroidissent,
triste inquiétude
alors que j'avais sombré au loin : ce que je veux
étaient des contours involontaires, tons tristes, comme des animaux engourdis et bruyants
qui mangent

- Tiens-moi comme un bébé maman elle qui
tombait de la ligne à haute tension est
morte depuis longtemps tiens-moi comme un

bébé, maman, berce-moi berce-moi un peu
jusqu'à ce que je veuille voir les vagues rouler
lentement vers la plage, entendre
les pierres se retourner, je vais
ramasser une pierre, maman ?

la petite surface rugueuse, fraîche et humide, morte depuis longtemps, la concentration
de temps, dans une pierre, la peau qui vieillit
maman, un homme qui dort à côté de moi, avec la bouche grand ouverte,
te souviens-tu, la pierre tombait
en bas au milieu des autres rochers, je ne trouvais
jamais la même pierre à nouveau, sa bouche grande
ouverte, qui déglutit

(bild: oberörbar)

om den halshuggna, nej strypta kvinnan i trädgårdspaviljongen,
blodådrorna, halssenorna, köttslimsorna när huvudet skiljs från
kroppen, dlingar; kvinnan (klassikt 50-tal, svartvit tv) böjs
av sin mördare (satt man i hatt), smidigt bakåt över staketet som
rundar paviljongen, skuggornas svartvita lekfullhet i trädgården
– inne i huset en bit därifrån pågår fest, klingande gult ljus
(klingande, gult) strömmar ut i svartvit skugglik natt: mannen
Försvinner i underjorden genom avloppstrumma, ner i kanalerna,
dyker upp i centrum av fransk stad: ser honom lyfta locket, dyka
upp ur kanalsystemet, hatten, det spanande ansiktet i natten, dimma –

Eurydike

(image : intouchable)

sur la femme décapitée, non étranglé dans le pavillon avec jardin,
les veines, les muscles du cou, les morceaux de viande quand la tête se sépara du
corps, balance ; la femme (un classique des années 50, la télé en noir et blanc) est pliée
par son assassin (on s'assit dans le chapeau), jetée en arrière, tout en souplesse, par-dessus la
clôture qui
entoure le pavillon, le jeu d'ombres en noir et blanc dans le jardin
– à l'intérieur d'une maison, un peu plus loin, a lieu une fête, où de la lumière jaune et sonore
(sonore, jaune) s'écoule dans la nuit noire et blanche comme l'ombre : l'homme
disparaît aux enfers par le tuyau de vidange, dans les canaux,
ressurgit dans le centre d'une ville française : regarde-le son couvercle ouvert, plonger
dans les égouts, le chapeau, le visage tendu dans la nuit, brume –

Eurydice

det som inte tänker, Eurydikehon
som är hon är

borta det som är frånvarande
: rygg, glatt skuldra,
huldra: en huldra flyr mellan
björkarna, nattljus det
som inte tänker –

glömt, avvända hemligheter
: glömda (drömmen jag vaknade
ur å glömde: Eurydike!)

kvinnans skrik,
ugglan, klingande eko

(fragment bubblar bubb
lar i bottenlösa
brunnar "where frogs are
kissing; kiss the frog!")

ugglan, skriket,
kvinnan: hon som är hon
är borta, glömd det
som inte –

ce qui ne pense pas, Eurydice elle
qui est elle est

loin ce qui est
: dos, épaules douces,
l'huldre : une huldre s'enfuit entre
les bouleaux, lumière nocturne
qui ne pense pas –

oubliée, éviter les secrets
: oubliés (le rêve je m'en réveillai
 et j'oubliai : Eurydice !)

la femme crie,
le hibou, écho sonore

(fragment bredouillant des bulles
lure dans des fontaines
sans fond « where frogs are
kissing ; kiss the frog ! »)

le hibou, le cri,
la femme : elle qui est elle
est partie, oubliée ce
qui ne pas –

hör hör inte hör
tunga hör tunga

hör tunga
andas tungt i tystnadens icke-tystnad
dimma andas löv tyst men inte...
prassel, sakta

som längtans fluga på din tunga surrar, skriver, ropar...
sakta

andas	ropar, kunde jag
någon sjöng mej åter	ropa ”jag älskar dej se på mej”

upp till drömmens yta där dagen bryter
in alla löften bryter

	vänder	vänder
längtar		jag ändå sakta mitt flyende ansikte inåt mot

någon sjöng mej åter andas
dagens klarhet ljuga
bort,
är en annan, andas
sakta bryter ljuset
längtan –

vänder
jag ändå sakta mitt flyende
ansikte inåt mot
Hades –

écoute n'écoute pas écoute
langue écoute langue

écoute langue	
respire profondément dans	le non-silence du silence
respire la brume la feuille	ne te tais pas...
bruissement, doucement	

que la mouche du désir bourdonne sur ta langue, écrit, pleure...
doucement

respire	pleure, je pouvais
quelqu'un me chante encore un air	pleurer « je t'aime regarde à moi »

quelqu'un me chante encore un air
jusqu'à l'espace du rêve où le jour se brise
brise toutes les promesses

	tourne	tourne
longtemps		je change doucement ma fuite
		sur mon visage vers
quelqu'un me chante encore respire		Hadès –

quelqu'un me chante encore respire
la clarté du jour mensonge
au loin,
est un autre, respire
doucement se brise la lumière
longtemps –

2.

som för att rädda sej...

2.

comme pour se sauver soi-même...

hör hur härligt sången skallar
genom Hades öde hallar det är
Orfeus –

he's coming to take me away, ha-ha

här är jag är min kropp är
här borta annan kropp

somom jag kunde välja... sången,
klingande eko...
kunde jag som jag ensam med
sjungen till – i frånvända ansikten
baka somom jag kunde
kunde välja
säja
alls –

hör hur härligt vill inte
vill inte vill
in-

vill han återföra mej till den jag var	vill inte
i sången innesluta	vill inte vill
så på halva vägen lämna	in-

écoute combien le chant résonne, magnifique
à travers les halls solitaires de l'Hadès, il y a
Orphée –

he is coming to take me away, ah-ah
je suis là mon corps est
il est là au loin autre corps

comme si je pouvais choisir... le chant
écho sonore...
je savais comme moi seul avec
chanté jusqu'à sur les visages inversés
en arrière comme si je pouvais
pouvais choisir
dire
à tous –

écoute comme il est magnifique ne veux pas
ne voulais pas veux
pa-

il veut me conduire jusqu'à ce que je le sois je ne veux pas
être enfermée dans le chant je ne veux pas je veux
partir ainsi à mi-chemin pa-

”se på mej, jag är
en annan nu än då”

han ser jag
upplöses av mej

finns bara

fragment

kvar här

borta

är

annan

än

”av mej finns bara fragment kvar”

4.

såsom i en trasig spegel spänner
sprickor som förvandlar å brister
i rummet där du
vistas, om natten som
vatten...

eller din kropp, som en
flyktande fågel, i munnen på
ett barn,
som bara förnimmer...

« regarde-moi, je suis
différente à présent de celle que j'étais »
je le vois « il ne reste que quelques fragments en moi »
dissous en moi
il ne reste que quelques
fragments
ici
au loin
est
différente
de

4.

comme sur un miroir brisé se tendent
des fissures qui se transforment et se casse
dans la pièce où tu
es restée, dans la nuit qui
l'eau...

ou ton corps, comme un
oiseau en fuite, dans la bouche
d'un enfant,
qui ne fait que percevoir...

5.

i mjuka läppar dom om
sluter håll å öppnar
sej sakta å sluter

eller som rämnande rum
som röster som
rörelser, brister som händer
som brister i ett flöde som låter...

är det som händer,

6.

(låt mej förklara:)

döda, upplösta, fragment av det förlorade, i ett växthus, genomlysta i
växandets återsken, fuktiga alltigenom fuktiga å genomlysta i denna
källarlika växthusmiljö, i strålande dimma upplösta, lysande, fragment
söker, bristen, i sej, å omger oss, av fukt drypande, kallande,
stenväggar:

7.

som i munnen på ett barn
som viskar, glömt ömt, ja på
trängande

5.

sur des lèvres douces là
le trou se ferme et s'ouvre
doucement et se ferme

ou comme une pièce éclatée
qui exprime comme
des mouvements, manque comme des mains
qui manquent dans un flux qui permet...

c'est ce qui se passe,

6.

(permettez-moi de m'expliquer :)

morts, dissous, fragment de ce qui est perdu, dans une serre, transparent dans
la nouvelle lumière grandissante, dans ces sous-sols humides tout au long de l'humide et
transparents
environnement de l'effet de serre, dans la brume radieuse dissoute, éclairante, le fragment
cherche, le manque, en soi, et autour de nous, de ces murs de pierre
chargés d'humidité, appelants :

7.

comme dans la bouche d'un enfant
qui chuchote, oublié tendrement, oui à
ceux qui se pressent

8.

älgen har så snälla ögon
: kom å se, sa han till lillflickan som plockade
svamp i skogen, å hon
kom för älgens ögon,

9.

”du går död i
solen grön”

liten flicka
gömmmer sej
i källare
gömmmer sej
undan

grömmmer sej undan älgens
stora huvud: ”hu

dripp-dropp dropp-hopp
hoppet är grönt å huvud-
 skönt älgen
går död i
solen grön: hu”

kan en flicka, vad
kan en liten flicka, kan
en flicka annat
 än

8.

les élans ont des yeux si doux
: viens voir, dit-il à la petite fille qui cueillait
des champignons dans la forêt et elle
vint pour les yeux des élans,

9.

« tu vas mourir dans
le soleil vert »

petite fille
se cache
à la cave
se cache
loin

se cache loin de la grande tête
des élans : « tête-

goutte-à-goutte goutte-à-espoir
l'espoir est vert et l'élân à la belle-
tête
va mourir dans
le soleil vert : hu »

une fille sait ce que
peut une petite fille, une fille
sait autre
que

annan
en
annan
än
hon, säja
säja i
källarens
mörka
fuktighet,
säja,
alls?

10.

älgen har så snälla ögon,

en man kom till mej i detta fuktiga mörker, han sa
: kom å se, kom in i detta gröna, å se!
in i det gröna följde jag honom, å jag såg vad
jag såg fyllde mej,

11.

tigern som springer fram ur tv-skärmarna, på nytt å på
nytt i ett kontinuerligt flöde ur tv-skärmarna som hänger
högt på pelare runtomkring, i andra faller en älg, offer,
å du –

autre
une
autre
qu'
elle, dire
dire l'obscurité
sombre
de la cave,
dire,
tout ?

10.

l'élan a des yeux si doux,

un homme vint à moi dans cette obscurité humide, il dit
: viens voir, viens dans ce vert, et regarde !
je la suivais dans cette verdure, et je vis ce que
je vis me remplir,

11.

le tigre qui court des écrans de télévision, encore et
encore dans un flux continu venant des écrans de télévision qui sont pendus
à un montant pivotant en hauteur, dans tous les cas un élan, victime,
et toi –

12.

roterar, roterar

du som en fågel, utan huvud, fallande som
vatten, eller som katten fångar... jag älskar
lekfullheten... din kropp i munnen...

13.

det tänder till, i tillit
 till hårt, mot hårt å
 tänder som hugger, till,
å mjukt,

14.

å ha ett hål som
Hades som mjuka
läppar om
sluter å öppnar
sej sakta å sluter

12.

tuournes, tournes

comme un oiseau, sans tête, tombant comme
l'eau, ou comme le chat attrape... j'aime
le jeu... ton corps dans ma bouche...

13.

cela s'éclaire, dans la confiance
 jusqu'à la dureté, contre la dureté et
 des dents qui coupent, jusque là,
et la douceur,

14.

et avoir un trou comme
l'Hadès comme des lèvres
douces qui
se ferment et s'ouvrent
doucement et se ferment

15.

ser ser inte
ser inte vem

ser vem som

slickar naken skuldra, går
tunga, längtan
tunga

frånvaro, närvaro
(är här borta)
till tunga
i tunga

som en fluga på
din tunga flyger

ser vem som längtans tunga flyger
(här, borta)

15.

regarde ne regarde pas
ne regarde pas qui

regarde celui qui

lèche l'épaule nue, la langue
va, le désir
langue

absence, présence
(ici est loin)
jusqu'à la langue
dans la langue

comme une mouche qui
s'envole sur ta langue

regarde celui qui s'envole de la langue du désir
(ici, loin)

16.

som att återvända till den mun jag hade eller
den famn som glömt –
som fallande,
vatten genom bilden, i en sprucken
spegel en mun, som sväljer...

där, i sprockan blir jag
synlig, som ett barn i
oväntad rörelse, där kropp blir
annan kropp

(ord blir andra ord)

17.

fallande genom varandra
å skogar eller
som vatten i en trasig spegel,

comme pour revenir à la bouche j'avais ou
un bras oublié –
qui tombe,
l'eau à travers l'image, dans un miroir
craquelé une bouche, qui avale...

là, je deviens dans **
visible, comme un enfant dans
un mouvement inattendu, où le corps devient
un autre corps

(les mots deviennent d'autres mots)

17.

tombant les uns à travers les autres
et des forêts ou
comme l'eau dans un miroir brisé

18.

såsom i en trasig spegel: själens oväntade rörelse, spickans
förvandlingar i rummet
det okända håller förvandlingarna i rörelse
beslöjat
allting verkar så bekant
i det okända: hemlighetsfulla förskjutningar,
känner bara: rörelsen
man faller genom den, maktlöst: matt, fuktigt
sprickan rör på sej, i rummet, synliggörande, ätande
dej, orden nej: det som rör sej
i dej den okända förvandlingen
(okänt förblir okänt, men okändas rörelse)
att matt, fuktig, falla, genom det okända, det är
rörelsen, oavslutad, eller evig, mot det tomma, spegeln,
utan bild –

18.

comme dans un miroir brisé : le mouvement inattendu de l'âme,
se transforme dans la salle
des endroits inconnus des transformations en mouvement
voilée
tout semble si familier
dans l'inconnu : des changements mystérieux,
savent seulement : le mouvement
on tombe à travers lui, impuissant : la pipe
terne, humide bouge toute seule, dans la pièce, te voyant, te mangeant
les mots non : ce qui se meut
en toi la transformation inconnue
(l'inconnu reste connu, mais le mouvement de l'inconnu)
que terne, humide, tomber, à travers l'inconnu, c'est
le mouvement, inachevé, ou éternel, contre le vide, le miroir,
sans image –

dår, på andra sidan
berättelserna, rastlöst det obehärskade
 leendet

 kvinnans skrik
i sömns smältande speglar

också fallet sviker

là, de l'autre côté,
narrations, sans pause, sans maîtrise
 le sourire

le cri de la femme
dans les miroirs en fusion du sommeil

même la chute trahit

Index des noms de poètes

cités dans cette étude

- Apollinaire, 5, 12, 21, 26, 30, 31, 55, 59, 60, 63, 73, 74, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 100, 139, 146, 147, 148, 152, 153, 155, 157, 158, 166, 174, 180, 185, 187, 193, 194, 197, 198, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 220, 226, 230, 231, 249, 250, 253, 254, 267, 280, 281, 288, 304, 305, 315, 316, 330, 336, 337, 342, 343, 344, 348, 351, 353, 357, 386, 391, 392, 393, 395, 400, 407, 408, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 420, 421, 422, 442, 443, 447, 471, 472, 479, 499, 501, 508, 540, 541, 567, 568, 569, 575, 576, 577, 586, 587, 590, 591, 615, 619, 620, 675, 677, 692, 693, 711, 712
- Aragon, 5, 23, 81, 82, 86, 88, 97, 100, 189, 201, 202, 207, 209, 344, 396, 400, 406, 413, 414, 415, 418, 429, 449, 450, 452, 453, 454, 459, 498, 499, 517, 518, 539, 540, 541, 579, 587, 595, 597, 601, 671, 701, 712
- Ausländer, 61, 65, 79, 227, 245, 365, 455, 456, 465, 470, 471, 491, 492, 494, 495
- Bachmann, 5, 25, 61, 65, 77, 79, 86, 88, 179, 201, 219, 221, 227, 246, 266, 278, 298, 300, 312, 458, 479, 482, 499, 501, 550, 552, 581, 597, 623, 627, 637, 660, 663, 664, 695, 704, 707, 709
- Banville, 44, 45, 48, 53, 139, 157, 371, 374, 379, 380, 381, 442, 443, 457, 595, 596, 701, 702
- Baudelaire, 18, 27, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 63, 101, 110, 122, 128, 188, 192, 202, 205, 220, 221, 238, 251, 304, 318, 340, 343, 380, 381, 406, 411, 412, 416, 432, 436, 443, 445, 446, 473, 478, 498, 517, 518, 522, 553, 570, 571, 597, 601, 602, 665, 675, 692, 693, 701
- Benn, 57, 62, 65, 79, 81, 97, 98, 148, 151, 155, 261, 262, 265, 361, 403, 455, 458, 464, 540, 657, 707
- Bobin, 347, 348, 349
- Bonnefoy, 210, 247, 251, 443, 445, 447, 450, 479, 500, 520, 556, 698, 709, 715, 719
- Breton, 11, 25, 82, 88, 97, 98, 103, 112, 202, 211, 226, 338, 341, 344, 406, 407, 408, 429, 449, 450, 453, 460, 524, 525, 595, 672, 701, 713
- Broch, 24, 59, 65, 79, 83, 85, 98, 116, 131, 138, 214, 307, 308, 477, 480, 531, 532, 612
- Carpelan, 346, 347, 351, 352
- Celan, 59, 65, 77, 85, 88, 214, 282, 353, 499, 529, 530, 531, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 566, 686, 698, 711, 715, 719
- Chateaubriand, 45, 129, 150, 156, 157, 167, 405, 515, 702
- Cocteau, 5, 12, 23, 77, 78, 79, 81, 83, 86, 88, 89, 97, 119, 134, 145, 146, 155, 156, 160, 161, 168, 206, 207, 209, 222, 228, 248, 296, 312, 383, 384, 385, 416, 468, 486, 576, 579, 587, 601, 622, 637, 638, 652, 653, 654, 655, 670, 712, 713
- Desnos, 5, 59, 73, 77, 79, 81, 83, 85, 86, 89, 97, 103, 109, 145, 152, 165, 166, 176, 179, 187, 198, 221, 222, 224, 230, 285, 287, 288, 296, 311, 316, 335, 344, 349, 351, 365, 367, 386, 395, 400, 413, 417, 419, 425, 426, 427, 428, 429, 432, 433, 434, 446, 449, 464, 474, 475, 486, 488, 489, 491, 493, 498, 508, 525, 526, 537, 563, 567, 595, 614, 615, 625, 626, 627, 629, 659, 671, 713
- Domin, 61, 65, 79, 84, 98, 289
- Durry, 5, 28, 57, 61, 76, 80, 81, 86, 89, 104, 117, 142, 145, 167, 174, 179, 181, 182, 185, 190, 191, 193, 194, 195, 198, 201, 211, 214, 230, 231, 246, 247, 265, 267, 268, 271, 277, 282, 285, 286, 289, 295, 297, 298, 300, 301, 302, 309, 310, 311, 312, 313, 317, 321, 330, 395, 402, 407, 415, 416, 417, 463, 474, 475, 486, 487, 488, 489, 500, 502, 534, 540, 579, 582, 583, 584, 585, 588, 589, 593, 594, 595, 603, 622, 625, 626, 629, 637, 647, 648, 652, 659, 660
- Eichendorff, 46, 221
- Eluard, 82, 419, 450, 451, 452, 453, 524, 543, 563, 701, 711
- Emmanuel, 5, 57, 76, 80, 81, 86, 90, 110, 134, 139, 140, 149, 150, 154, 188, 214, 220, 233, 237, 246, 251, 260, 261, 264, 265, 272, 274, 275, 276, 277, 279, 286, 290, 291, 293, 297, 302, 330, 361, 362, 363, 364, 365, 457, 458, 465, 466, 471, 480, 484, 485, 486, 490, 497, 499, 523, 534, 538, 539, 597, 613, 622, 627, 638, 652, 683, 714

Enckell, 5, 23, 61, 63, 64, 69, 76, 78, 80, 81, 84, 86, 90, 91, 97, 120, 229, 230, 258, 262, 263, 264, 268, 272, 276, 282, 308, 321, 358, 388, 389, 390, 401, 402, 429, 430, 431, 432, 444, 445, 471, 472, 503, 504, 505, 523, 524, 625, 652, 661, 717, 723
 Goll, 5, 27, 62, 80, 81, 207, 208, 209, 222, 229, 232, 327, 385, 392, 538, 579, 580, 701, 707, 708
 Hahn, 61, 66, 80, 84, 98, 204, 245, 495, 496, 631, 640, 641, 642, 643, 655
 Heine, 43, 44, 45, 47, 48, 52, 351, 376, 378, 382, 383, 510, 512, 515, 553, 671, 691, 719
 Hofmannsthal, 57, 291, 293, 324, 325, 339, 340, 349, 353, 676, 681
 Jouve, 5, 57, 73, 77, 80, 82, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 145, 176, 177, 179, 222, 231, 232, 233, 246, 260, 273, 286, 287, 288, 289, 300, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 316, 317, 325, 348, 349, 350, 358, 359, 360, 361, 363, 365, 366, 367, 400, 401, 448, 449, 460, 461, 462, 479, 484, 488, 500, 506, 507, 517, 560, 566, 567, 580, 587, 588, 601, 662, 679, 714, 715
 Kunert, 66, 80, 82, 98, 154, 176, 178, 231, 263, 289, 367, 368, 462, 572, 708
 Lamartine, 47, 51, 52, 116, 118, 162, 249, 364, 440, 456, 511
 Lasker-Schüler, 448, 590, 591
 Lindqvist, 5, 61, 69, 70, 77, 78, 80, 86, 93, 145, 168, 174, 214, 282, 299, 309, 310, 311, 358, 384, 385, 402, 403, 582, 617, 622, 632, 633, 634, 637, 652, 653, 655, 661, 663, 670, 717
 Mallarmé, 25, 46, 48, 51, 54, 71, 72, 76, 113, 115, 139, 192, 219, 221, 235, 257, 338, 393, 394, 406, 411, 422, 424, 436, 443, 444, 478, 562, 564, 596, 615, 658, 694, 699, 721
 Meckel, 66, 80, 97, 98, 140, 396, 457, 499
 Michaux, 59, 326, 338, 352, 353, 445, 520, 625, 657
 Munier, 5, 28, 57, 76, 80, 81, 86, 87, 92, 93, 104, 115, 116, 127, 130, 143, 151, 152, 153, 154, 155, 166, 169, 170, 174, 176, 182, 183, 187, 193, 194, 197, 199, 201, 213, 214, 230, 231, 233, 243, 246, 254, 255, 258, 261, 262, 269, 270, 271, 276, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 289, 290, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 309, 310, 311, 312, 318, 320, 321, 322, 350, 352, 357, 358, 360, 362, 363, 364, 366, 378, 423, 454, 463, 464, 482, 484, 487, 488, 489, 490, 491, 503, 534, 546, 575, 585, 593, 594, 595, 602, 604, 613, 614, 617, 624, 626, 629, 630, 647, 649, 658, 659, 715
 Nerval, 27, 46, 49, 50, 51, 63, 77, 89, 97, 117, 118, 202, 277, 285, 302, 333, 341, 382, 385, 387, 388, 411, 455, 465, 484, 494, 498, 500, 502, 506, 507, 511, 513, 514, 541, 550, 551, 552, 578, 658, 703, 721, 722
 Novalis, 12, 47, 52, 71, 221, 304, 339, 452, 513, 514, 528, 673, 708, 720
 Öijer, 63, 72, 73
 Ovide, 17, 25, 30, 31, 32, 34, 66, 67, 89, 95, 108, 111, 117, 118, 125, 128, 130, 149, 155, 174, 189, 199, 201, 219, 258, 264, 265, 267, 275, 277, 281, 293, 305, 306, 307, 327, 328, 329, 352, 405, 465, 500, 507, 532, 533, 534, 575, 579, 580, 582, 617, 619, 621, 625, 626, 642, 657, 664, 712
 Ponge, 345, 346, 347, 348, 462, 463, 473, 699
 Queneau, 171, 251, 326, 387, 388, 674
 Quignard, 178, 413, 445, 447, 462, 463, 478, 509, 555, 628, 697, 698
 Rilke, 5, 19, 21, 24, 28, 31, 44, 45, 47, 48, 52, 54, 57, 59, 63, 65, 66, 69, 71, 72, 76, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 93, 94, 95, 110, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 132, 133, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 168, 171, 172, 175, 180, 182, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 212, 214, 219, 220, 221, 225, 230, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 242, 243, 252, 253, 255, 256, 262, 266, 281, 284, 285, 286, 289, 293, 294, 295, 297, 300, 302, 303, 304, 307, 312, 316, 318, 322, 323, 330, 331, 332, 334, 335, 337, 338, 340, 341, 343, 345, 348, 358, 359, 360, 361, 363, 366, 398, 399, 406, 407, 415, 417, 418, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 443, 445, 447, 459, 464, 472, 473, 477, 481, 482, 484, 489, 491, 493, 494, 495, 496, 500, 501, 512, 515, 520, 525, 526, 527, 528, 536, 537, 540, 542, 556, 560, 561, 566, 568, 575, 576, 579, 580, 581, 583, 584, 589, 593, 595, 597, 598, 599, 600, 602, 603, 604, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 619, 620, 626, 627, 629, 655, 667, 672, 673, 679, 691, 708, 709, 710, 720
 Rimbaud, 51, 53, 55, 63, 76, 141, 184, 185, 188, 209, 223, 291, 341, 351, 357, 380, 412, 413, 422, 436, 443, 450, 452, 457, 478, 515, 517, 522, 596, 661, 665, 686, 692, 693, 699, 702, 710, 722

Schiller, 45, 46, 47, 52, 63, 221, 513, 514
 Södergran, 5, 21, 28, 57, 61, 63, 69, 70,
 77, 80, 85, 87, 94, 95, 131, 132, 148,
 189, 193, 194, 201, 207, 211, 223, 224,
 226, 237, 238, 250, 251, 291, 298, 299,
 316, 318, 322, 328, 329, 351, 353, 358,
 459, 465, 495, 499, 525, 540, 581, 584,
 595, 619, 621, 622, 637, 653, 660,
 661, 663, 664, 665, 666, 682, 717, 718
 Stuckel, 5, 22, 56, 61, 77, 78, 80, 81, 87,
 95, 103, 112, 117, 139, 220, 231, 245,
 246, 251, 258, 260, 266, 278, 285, 292,
 300, 302, 308, 319, 326, 339, 485, 490,
 499, 500, 614, 625, 626, 628, 629, 634,
 637, 640, 642, 643, 644, 645, 646, 652,
 653, 655, 656, 657, 659, 667
 Trakl, 5, 57, 59, 65, 66, 69, 77, 82, 84,
 85, 87, 95, 135, 193, 201, 222, 227,
 282, 283, 320, 391, 403, 458, 460, 505,
 506, 546, 564, 565, 566, 567, 710, 711
 Tranströmer, 67, 68, 69, 319, 351, 352,
 688
 Tunström, 24, 68, 341, 342, 351, 723
 Valéry, 5, 12, 13, 16, 25, 31, 49, 50, 56,
 62, 63, 66, 73, 90, 96, 102, 104, 105,

111, 127, 128, 129, 130, 139, 140, 144,
 145, 149, 150, 152, 156, 157, 167, 171,
 177, 183, 210, 219, 221, 230, 231, 234,
 291, 322, 324, 326, 331, 332, 333, 334,
 336, 337, 338, 355, 391, 416, 417, 418,
 432, 433, 434, 435, 441, 463, 469, 470,
 508, 519, 520, 537, 538, 550, 561, 562,
 563, 564, 566, 607, 608, 611, 674, 676,
 677, 699, 708, 716
 Verlaine, 53, 184, 197, 221, 341, 423, 432,
 436, 440, 441, 442, 443, 444, 516, 517,
 661, 697, 699, 722, 723
 Vial, 40, 167, 369, 409, 410, 411, 632,
 700
 Virgile, 12, 17, 24, 25, 31, 32, 47, 49, 65,
 66, 67, 83, 89, 96, 102, 107, 108, 111,
 116, 119, 129, 131, 138, 149, 156, 161,
 173, 198, 199, 214, 219, 251, 258, 264,
 265, 277, 307, 329, 411, 463, 465, 480,
 482, 485, 515, 531, 532, 533, 534, 575,
 580, 592, 612, 617, 619, 622, 642, 648,
 649, 650, 652, 653, 655
 Werfel, 59, 66, 77, 78, 81, 97, 265, 652,
 654, 655